NUMÉRO 1061 1er JANVIER 1952

MERCVRE DE FRANCE

FONDATEUR ALFRED VALLETTE



MERCVRIALE

GAZETTE

LE
MERCVRE DE FRANCE

fondé en 1890 par Alfred Vallette

reparaît le 1er de chaque mois depuis le 1er Janvier 1947

RÉDACTEUR EN CHEF : S. DE SACY

Nouveau tarif

	France et Union Française	Étranger
Un an	1.800 fr.	2.300 fr
6 mois	950 fr.	1.200 fr.

LE NUMÉRO : 180 francs.

26, RUE DE CONDÉ, PARIS (6e).

Tél. ODÉon 02.13 — R. C. Seine 80.493 — Chèques postaux 259-31 Paris.

Comptes rendus

Les ouvrages doivent être adressés impersonnellement à la revue. Les envois portant le nom d'un rédacteur sont considérés comme des hommages personnels, et la revue ne se regarde pas comme engagée à les signaler.

Exemplaires rognés

La revue peut être fournie rognée aux abonnés, sur simple demande faite soit au moment de l'abonnement, soit en cours d'abonnement. A défaut de cette demande, elle est envoyée non rognée.

Changements d'adresse

Toute demande de changement d'adresse doit être accompagnée de la dernière bande et de la somme de vingt francs en timbres.

Correspondants du « Mercvre » *à l'étranger*

Pour simplifier les formalités financières d'abonnement à l'étranger on peut s'adresser :

En Belgique : à l'Agence et messageries de la Presse, 14-22 rue du Persil, Bruxelles, (un an : 330 francs belges, 6 mois : 170 francs belges, le numéro : 30 francs belges).

Au Brésil, à l'Agencia Francesa de Assinaturas, 28, Teofilo-Otoni, 3e andar, Rio de Janeiro.

Au Canada, aux Messageries France-Canada, 5466, avenue du Parc, Montréal.

En Grèce, à la Librairie Kauffmann, 28, rue du Stade, Athènes.

En Égypte, à la Librairie Au Papyrus, 10, rue Adly Pacha, le Caire.

L'HOMME LIBÉRÉ

(DEN BEFRIADE MÆNNISKAN, 1939)

par PAER LAGERKVIST
Traduction de Pierre Halleux.

J'ai un caillou en main, un caillou rouge avec des veines bleues. En l'examinant, on y découvre encore bien d'autres couleurs : du vert, du violet et quelque chose qui brille comme de l'or. Quand on le fait tourner doucement, on y voit miroiter toutes les couleurs et toutes les nuances, comme si elles s'y trouvaient toutes. Je ne me lasse pas de le contempler et d'observer sa surface, si lisse et si douce qu'elle est tendre au toucher, comme toutes les surfaces vraiment lisses. C'est étrange : voilà un caillou pas plus gros que l'œuf d'un petit oiseau, et il donne l'impression d'une richesse inépuisable et fort substantielle, comme s'il était tout un monde, un infini auquel on participe et qu'on peut tenir ainsi en main.

Je l'ai trouvé dans le jardin de la prison et j'ai réussi à le dissimuler en rentrant.

Il est interdit de se baisser pour ramasser quelque chose à terre, pendant la demi-heure que nous passons dehors. Le gardien m'avait vu et il me demanda ce que j'avais ramassé. Mais lorsque je lui répondis que ce n'était rien du tout, il ne s'en soucia pas davantage; il ajouta seulement qu'on aurait d'ailleurs bien de la peine à dénicher

quelque chose ici. J'ai eu de la chance : il ne m'a pas visité.

Le caillou est à moi! Je le possède réellement! Un monde, un empire mystérieux et immense est à moi. Un empire sans borne, une chose inépuisable. Entièrement à moi! Mon bien, un bien mystérieux, un monde inconnu, vivant et réel, qui me remplit de son infinité!

Je vais le cacher tout au bout, dans le coin, sous ma couchette. Personne ne l'y trouvera. D'ailleurs, qui se donnerait la peine de chercher quelque chose de semblable?

J'ai souvent l'impression que tout a été créé par la joie. Le ciel, les mondes, l'univers, tout ce qui existe. Qu'est-ce qui aurait pu créer tous ces espaces, ces systèmes solaires et ces voies lactées, sinon la joie? Pourquoi en est-il tout autrement aujourd'hui? Pourquoi n'est-ce plus comme à l'aurore de la création? Puisque le ciel et la terre sont les mêmes et que la vie est toujours aussi riche et aussi merveilleuse, sinon plus riche encore.

Qu'est-ce qui nous a ravi la Joie?

Le bleu a sa signification, le rouge la sienne. Chaque élément du caillou a certainement sa signification. Je ne la saisis pas, mais je comprends que tout doit être lourd de sens, d'intention et de richesse. On le voit, d'ailleurs, tout de suite. Et quand tout cela naquit, il a dû y avoir une grande joie. Pourquoi n'en est-il plus ainsi maintenant? Alors que tout existe encore et qu'on n'a qu'à se baisser pour le ramasser. Alors qu'il en brille partout.

Dans le jardin d'une prison...

Le ciel et la terre sont à toi. Le sol est tout couvert de fleurs et toutes les étoiles resplendissent. Mais c'est là-bas, dans la solitude de l'espace, ce n'est pas pour toi. Et le parfum des fleurs semble créé uniquement pour le vent.

Où est celui qui devait percevoir les parfums et recevoir le salut de l'étoile d'Andromède? Celui que le soleil

du matin devait visiter le premier de tous les êtres vivants? Celui qui allait arriver par les prés, aimé de toute la lumière?

Où est l'homme? Où es-tu?

La richesse de la vie est comme cachée. Nous en traînons péniblement la pauvreté, c'est elle qui nous comble. Nous sommes attachés à la pauvreté comme le haineux à sa haine, comme le malade à sa maladie. Dans notre dénuement, nous mangeons le dur pain de la pauvreté, tout en maudissant celui qui mange à nos côtés.

Seule la table de la richesse reste intacte, sans convives.

Je ne puis m'empêcher de réfléchir à mon sort. Au mien et à celui de tous les autres. Pourquoi nous sommes enfermés ici. Et les geôliers sont eux aussi enfermés dans la prison, leur vie se passe comme la nôtre. C'est inévitable; s'il faut qu'il y ait des prisonniers, ils doivent l'être aussi. Où qu'on aille, il n'y a que des prisonniers. Des cellules et des prisonniers. Personne n'est libre!

Les geôliers ont certainement une vie encore plus pénible; leur vie doit être le vide complet. Aussi, leurs visages sont toujours durs et ternes, figés. Tandis que les visages des prisonniers sont torturés, désespérés, agités, pleins de vie et d'expression. Ils sont inquiets, ils sont toujours tourmentés par quelque chose; chez eux, la pauvreté a malgré tout un sens.

Il n'y a que les prisonniers qui soient capables de trouver quelque chose dans le jardin de la prison.

C'est la mer qui l'a formé. On le sent bien, c'est pour cela qu'il est si lisse. Pendant d'innombrables années, elle l'a poli et repoli, peut-être pendant des millénaires. Battu par les vagues, par le va-et-vient de la houle, par quelque chose d'infini qui jamais ne s'arrête, il est devenu si lisse qu'il est presque tendre au toucher, il est devenu comme un être vivant. Tendre comme une femme. Parce qu'il est né de la mer. Il a écouté le mugissement

des millénaires, le soulèvement qui monte des profondeurs, le bruissement du sable entre les pierres.

La mer...

Ce que j'ai dû aimer la vie! Ce souvenir est comme le souvenir d'une femme aimée dont on est séparé pour toujours. On voit ses cheveux ensoleillés, bien qu'on ne puisse voir le soleil lui-même, et sa silhouette dans un paysage qu'on ne parvient pas à se rappeler exactement. Je ne reconnais pas le sentier, et pourtant j'ai l'impression qu'il m'est familier. Je ne reconnais pas les arbres, pas ces arbres-là. Mais j'ai vu des arbres semblables à ceux-là. Beaucoup de choses sont oubliées, ou peut-être sont-elles simplement différentes aujourd'hui. Mais elle, non. Elle est tout à fait la même. Sa démarche souple s'attarde et sa tête s'incline légèrement, comme pour éviter une branche invisible ou comme si elle écoutait quelque chose. Oui, c'est elle que j'ai aimée. Mais je ne vois pas son visage. Car elle s'éloigne. Je ne vois que sa silhouette. Et elle ne se retourne pas.

La vie n'a peut-être plus de visage pour moi.

La mer...

Elle continue à se soulever, comme hier, comme il y a très, très longtemps, aussi longtemps qu'on voudra. Les vagues déferlent et mugissent. J'ai l'impression d'entendre tout cela quand je tiens le caillou en main, je crois sentir la houle qui monte et retombe.

La mer, elle, n'est pas différente. Elle, on ne l'oublie pas. Elle est trop simple et trop grande pour qu'on puisse l'oublier. Elle est quelque chose d'entier et d'immuable, de permanent et d'éternel. Chaque mouvement est éternel et toujours nouveau, le mouvement de la vague vers la grève, le courant qui recule comme devant un obstacle invisible et s'en va vers un but inconnu, le soulèvement souple de la surface, comme si la profondeur respirait. Tout est éternel et éternellement jeune.

Oui, elle était digne d'amour.

Les murs ne peuvent pas exclure la vie, elle murmure au dedans de moi-même. Tout ce qu'ils peuvent faire, c'est de nous en cacher le visage. La profondeur est au-dedans de nous; seulement, elle ne réfléchit rien, pour le moment. Ils ne peuvent pas exclure l'amour, ils ne peuvent que nous séparer de l'être aimé. Mais quand aime-t-on autant qu'alors?

Il est un endroit où les veines de notre être s'ouvrent sur la profondeur commune et nous unissent à elle. Il est un endroit où tout retrouve l'unité et l'identité, où tout monte et retombe au rythme de la grande houle, de la respiration de l'éternel. En cet endroit, tout n'est que profondeur et immuabilité; tout y est inaccessible et caché, sans aucune surface. Qu'est-ce que le reflet, à côté de la Réalité elle-même? Qu'est-ce que le visage de la vie, en comparaison de la vie elle-même?

Je puis peut-être pressentir quelque chose dont je ne me suis jamais douté, je vais peut-être pouvoir comprendre quelque chose de fort important, maintenant que je ne possède que ce qu'on ne voit pas; je vais peut-être mieux comprendre, comme on réfléchit mieux quand on se couvre les yeux de la main. Je puis peut-être me remplir, comme la source se remplit de ses flots secrets, et sentir contre mes paupières le monde fermé du réel.

On a vu des aveugles surmonter leur destin. Pourquoi ne pourrait-on pas surmonter ceci?

Certains pourraient croire que cela revient à plonger son regard dans l'obscurité. Je n'en suis pas si sûr. Il est bien possible qu'au contraire, les sources soient lumineuses, que la profondeur soit claire, que le fondement de l'univers soit fait de joie. Et alors, cela reviendrait à contempler l'immense réalité lumineuse de l'aurore de la création.

Non, je ne veux pas avoir le sentiment d'être pauvre! Je veux croire que la vie est une splendeur et qu'elle déborde d'une éternelle jeunesse. Je veux croire que le

cœur en est radieux, et que mes veines passent par-dessous tous les murs. Je veux croire que le bien a pour lui la richesse et la force, et que le mal est miné par le bien. Je veux garder la main devant les yeux, et ne plonger mon regard que dans le monde éternellement jeune du réel.

Surmonter son destin! S'infiltrer par-dessous les murs qui veulent nous empêcher de voir! Ils s'imaginent pouvoir nous emprisonner, ils croient pouvoir nous ravir notre vue. Ce n'est pas facile d'enlever à l'homme sa vue! Enlevez-lui le monde, celui-ci n'est qu'un reflet. Enlevez-lui la vie, ce n'est que sa vie propre, non la vie immense et toute-puissante à laquelle il appartient et dont rien ne peut le séparer. Cette vie ne sait pas qu'on a construit des murs, que les sources sont fermées et qu'elles reflètent rien. Elle les ouvre sur le sol de la prison et ne voit pas qu'on les comble pour faire languir les prisonniers. Elle les ouvre dans l'homme aveugle, sans savoir qu'il est aveugle, sans éprouver, pour la cause, ni douleur ni émoi. Elle ne s'affecte de rien. Elle est hors d'atteinte et à l'abri de toute dégradation. Elle est, depuis toujours, lumineuse et toute-puissante.

Les hommes souffrent. Mais la vie, elle, ne souffre pas.

Sur le terrain de la prison, il y a eu un cerisier. On l'a abattu. Et pourtant, il fleurit. Il gît en fûts sur le sol et il fleurit. Les branches sont mutilées, mais elles vivent et quelques-unes sont toutes blanches de fleurs.

La vie ne savait pas qu'il avait été abattu. Elle l'a fait fleurir, comme d'habitude, comme toujours.

Non, les prisonniers ne languiront pas! Ils surmonteront cela; oui, ils surmonteront la mort elle-même. Ils appartiennent à la vie, et on ne peut les en séparer. Elle les retient, elle ne les lâche pas. La violence ne sert à rien, la destruction et l'anéantissement non plus. Car ils sont remplis de quelque chose qui ne désespère jamais, qui ne saurait désespérer, qui ignore le désespoir.

Le torse fleurit.

Oui, nous sommes devenus un torse. Mais la victoire finale ne sera pas pour ceux qui nous ont profanés, pour ceux qui ont mutilé l'homme. C'est ce qu'il y a d'immortel en lui qui l'emportera sur les puissances de destruction. Quand on attente à l'homme, l'idée qui domine en lui, en celui qu'on maltraite, ne s'en manifeste que plus distinctement. Le secret s'en révèle comme jamais encore, parce que, alors, tombe tout ce qui le dissimulait. Sous l'effet d'une souffrance infinie, l'image se mutile et elle acquiert une simplicité, une grandeur, émouvantes. Ainsi, les puissances de destruction aident, sans même s'en douter, à dégager ce qu'il contient d'immortel.

Mais pourquoi faut-il toute cette souffrance? Est-elle indispensable et ne peut-on se passer d'elle pour remporter la victoire? Faut-il donc que, pour nous, le trophée soit toujours un torse? Y a-t-il là, vraiment, une intention? Est-ce notre destinée? Et la souffrance est-elle le seul moyen de nous réaliser, de nous révéler, de nous faire exister, dans le vrai sens du mot? Est-il possible que les forces de dévastation et de destruction soient créatrices? Sans doute ne sont-elles, par elles-mêmes, ni fertiles, ni viables : elles sont négatives..., mais créatrices, créatrices malgré tout! Ce serait un état de chose troublant, mais il explique peut-être pourquoi le trophée ne peut jamais être qu'un torse.

Mais non, pourquoi me mettre à croire tout cela? Rien ne peut m'y amener.

Ce n'est tout de même pas la souffrance qui crée, qui remporte des victoires. Elle ne nous réalise pas! Rien de pareil n'est, à proprement parler, créateur. Seules la richesse et la lumière ont en main la force créatrice; elles seules peuvent affirmer, réaliser, produire. Les bases de la vie ne sont-elles pas faites de joie!

Oui, cela ne fait aucun doute. Je ne veux pas penser autrement. Car *il faut* qu'il en soit ainsi.

Toutefois, je ne comprends pas pourquoi la souffrance est si répandue, je ne comprends pas qu'elle puisse s'étendre, comme une ombre cruelle, sur toute la vie. Ni que la souffrance soit plus intense, l'ombre plus opaque sur les formes de vie les plus hautes, comme si elle augmentait, comme si elle s'intensifiait, en même temps que la vie. Pourquoi faut-il qu'il en soit ainsi? Est-ce une secrète nécessité?

Aucune créature ne souffre autant que l'homme. Et pourtant, ne sommes-nous pas plus que tous les autres élus pour la richesse et le bonheur? N'est-ce pas précisément nous qui sommes les élus? Oui, sans aucun doute, des élus; mais des élus accablés de leur destinée, de cette ombre qui plane au-dessus d'eux, toujours plus épaisse, toujours plus cruelle, à mesure que le chemin monte vers les hauteurs.

Pourquoi la destinée humaine doit-elle être un jeu funèbre, une tragédie qui se déroule dans un superbe palais tout resplendissant de lumière pendant le jour et, la nuit, auréolé d'étoiles éternelles, une épopée magnifique et émouvante, mais cruelle et humiliante pour nous?

Est-ce *cela*, notre immortalité?

A toi le ciel et la terre. Mais à toi aussi un fardeau qu'aucun autre n'est capable de porter, une destinée dont seuls des rois peuvent encore porter le poids. Cette destinée, la vie l'a confiée à *nous*. Nous devons la porter, et nous n'avons pas le droit de ployer sous le fardeau. Il nous est permis de tomber, mais non de trahir; de défaillir, mais non de mourir. Souffrir, oui, mais ne jamais se laisser vaincre par la souffrance. Toujours reprendre le fardeau et continuer à le porter à travers les âges.

Mais n'est-ce pas la destinée propre de la vie que nous portons là? Ne faut-il pas qu'il en soit ainsi? N'est-ce pas son propre secret qu'elle nous confie, parce que nous sommes les seuls initiés, les seuls intimes, les seuls aux-

quels elle puisse confier ce secret? Et sa propre souffrance! Ne porte-elle pas la souffrance, elle aussi, la même souffrance, mais secrètement, sans le dire? Cette souffrance, devait-elle, par notre intermédiaire, trouver son expression et devenir consciente? Etait-ce là notre fin? Et n'y a-t-il, là encore, qu'une ascension graduelle, une aspiration à quelque chose de plus grand, à quelque chose d'universel et d'inaccessible?

Sans doute la vie est-elle riche et puissante. Mais sa richesse signifie-t-elle bonheur? N'est-ce pas insensé de le croire? Sans doute est-elle claire; oui, il fait clair aussi dans ses sources profondes, mais ne s'ouvrent-elles pas, à leur tour, sur des abîmes où jamais un rayon ne pénètre? Sa nature n'est-elle pas composite, ambiguë, contradictoire? Etait-ce pour cela, peut-être, que l'homme devait venir? Pour vivre les oppositions, le contraste, la dualité, pour essayer de *tout* réunir en lui. Fallait-il des traits humains à cette dualité, à cette tête de Janus aux deux visages, l'un tourné vers le jour et l'autre vers la nuit? Fallait-il que leur âme commune fût tiraillée entre la lumière et l'obscurité, et que, dans sa lutte, l'homme les réunît toutes deux en lui. Est-ce là le sens de la destinée humaine? Est-ce pour cela que nous devons souffrir?

Je tiens le caillou en main; il scintille, il chatoie, il vit. On croirait qu'il contient la richesse et la variété de toute la vie. Mais ce n'est pas un porte-bonheur. Tout cela n'est pas si simple. Il apporte autre chose que le bonheur, peut-être quelque chose de plus grand, de plus important encore?

Une couronne royale contient parfois une pierre supérieure aux autres, le talisman mystérieux qui accompagne la dynastie à travers les siècles : la pierre du destin.

D'où vient-elle? De quelles profondeurs l'a-t-on extraite, avant qu'elle ne soit le cadeau ambigu que la vie nous fait? Connaît-elle l'énigme de l'obscurité aussi bien que celle de la lumière? Se souvient-elle d'un abîme où toutes les couleurs étaient éteintes, et où elles iront peut-être un jour s'éteindre à nouveau? Constitue-

t-elle le lien entre le royaume du jour et les enfers, entre le roi et la moitié de son âme?

La nuit, on entend son pas lourd dans le château, et les ombres de l'Hadès le suivent à travers les salles antiques; les Erinnyes font rage autour de l'acropole isolée, et, dans leur torpeur inconsciente, la nature et toute la création en éprouvent une grande terreur. C'est uniquement ici, dans le pays où vit l'homme, qu'on doit subir le destin, qu'on doit subir *tout*. Le monde de la lumière! N'est-ce pas de celui-là qu'il s'agit? N'est-ce pas là que tout existe réellement? Le ciel et la terre ne sont-ils pas nés pour lui, n'ont-ils pas été créés pour lui?

Mais, quelque part au cœur de la création, en son sein le plus secret, il doit y avoir quelque chose de tragique, une blessure qui saigne. Peut-être que, pendant l'acte même de création, la mort fut, elle aussi, introduite. Et, du coup, tout prit un sens double, tout ce qui était créé fut en même temps supprimé, renié. Il tombe des gouttes de sang à travers l'univers, et nous, les hommes, sommes peut-être venus pour les recueillir. Car nous étions les seuls à pouvoir comprendre cette tragédie, cette souffrance tragique, et les seuls capables de répéter sans cesse nous-mêmes le crime.

Il y a peut-être une profonde vérité dans la vieille idée que le péché est entré dans le monde par l'homme, mais il faut comprendre cela autrement que ne le firent les anciens. Les idées anciennes ne demeurent-elles pas toujours vraies, quoique d'une manière variable, chaque époque les interprétant à son usage. Est-ce que les Erinnyes ne nous poursuivent pas aujourd'hui, comme elles ont poursuivi notre race depuis l'aube des temps?

La vue d'une énigme, d'une fissure dans la vie, pouvait éveiller, dans l'homme, un sentiment de culpabilité, de péché. L'âme humaine était capable d'éprouver de l'inquiétude, de l'angoisse, de se diviser et de s'accuser elle-même d'un forfait. Elle pouvait prendre sur elle ce tourment, comme s'il lui était propre; elle pouvait s'en charger, puisqu'il fallait que quelqu'un s'en chargeât,

et aider ainsi ce qui se cachait au cœur de la vie à se trouver une expression, une libération.

L'homme *devait* venir; ces contrastes l'appelaient, il était comme la conséquence de cette tragique dualité, de l'ambiguïté qui marque l'essence même de la vie. Il était le seul à pouvoir contenir *tout* en lui. Le seul capable de souffrir, et le seul capable de s'enfoncer dans les abîmes du crime. Lui seul pouvait avoir le sentiment du péché, de cette faute tragique, et, sans être responsable, croire qu'il l'était, comme Œdipe quand il eut, sans le savoir, assassiné son père. Seul, l'homme était capable de découvrir une valeur et un sens à cette apparente absurdité, à la souffrance, à la dispersion et à la multiplicité de la vie.

Il doit y avoir eu là quelque chose d'important et de fécond pour la vie.

Ce fut le début d'une éclosion. Ce qui sommeillait s'éveilla à la conscience, se dégagea douloureusement d'une longue torpeur et sentit la nature animale tomber de ses membres; voilà qu'apparaissait une créature différente de toutes les autres, plus riche, plus puissante, plus heureuse, mais choisie plus qu'aucune autre pour une souffrance indicible.

Les abîmes s'ouvrirent, et, pour elle, ils avaient un sens. Ils la concernaient : elle les avait en elle, dans sa propre âme. Elle allait descendre en ces profondeurs et, de là, elle allait lancer son accusation contre elle-même. Dès lors, la vie acquit une valeur plus substantielle. Elle se fit destin, vocation, calvaire. Une *via dolorosa* dans laquelle s'engageait l'homme. Sur lui, la vie allait pouvoir charger toute son angoisse, toutes ses contradictions douloureuses. C'est lui qui, pour elle, souffrirait l'angoisse du péché et qui, pour elle, accomplirait le crime. Il allait devenir la victime..., et le bourreau.

Qui dira l'importance du crime, de l'avilissement, du remords, dans la naissance et le développement du monde de l'homme, dans l'approfondissement et la différencia-

tion de la vie? Qui dira toute la richesse de la nouvelle distinction entre le bien et le mal? Qui dira toute l'importance de cet avènement? L'évolution aveugle d'un monde irresponsable prenait fin; toute action devenait le fait d'une créature responsable et contribuerait, désormais, à façonner son être. Les âmes sombreraient dans la damnation ou, au contraire, s'élèveraient, poussées par leur soif de justice, à des hauteurs sublimes de pureté et de renoncement. La vie venait de se donner une nouvelle dimension, plus hardie et plus inouïe que toutes les autres.

Sans cette dimension, il n'eût pas été possible de construire le monde de l'homme, le monde de l'individualité et du combat intellectuel, le monde de la culture. Seule, une mesure jamais encore utilisée allait permettre de mesurer les profondeurs et les hauteurs que la vie voulait, désormais, atteindre, et que l'âme humaine devait englober. On commençait à entrevoir cette tragique splendeur, toute cette richesse, cette multiplicité, cette orchestration. La symphonie pouvait enfin faire retentir dans toute leur sonorité l'allégresse et la douleur; le leitmotiv, le puissant motif du destin, pouvait commencer à percer, combattif et libérateur, toujours plus clair. La masse des sons, plus compacte que jamais, avait obtenu une signification.

Le bien et le mal, la justice et l'iniquité, s'élevant de l'abîme, allaient se muer en cimes de pureté et de lumière. O pays des hommes! O destin des hommes!

Un pays neuf et vierge, fertile et immense. Quelle richesse! Des perspectives radieuses sur une terre reconquise.

Mais comme condition de la conquête, de la victoire, une souffrance indicible. Une tension tragique qui jamais ne se relâche, une tension qui doit même augmenter au fur et à mesure que le drame se développe, parce que le conflit est insoluble; et il faut qu'il reste insoluble, car la

distance qui sépare les termes opposés est l'ampleur sans cesse plus vaste de la vie elle-même. Tout ce qui se produit est un épanouissement, une continuation de la création, par l'intermédiaire de l'homme.

Pourquoi de telles exigences à notre égard? Pourquoi sommes-nous acculés à l'impossible! Pourquoi des choses nous sont-elles demandées qu'il nous est tout à fait impossible de réaliser? Pourquoi notre bonheur doit-il être sacrifié à un dessein si vaste et si difficile qu'il exclut notre bonheur?

Pourquoi faut-il que ce soit nous, les élus?

Mais à quoi bon toutes nos questions et nos accusations?

Car l'homme, lui, doit combattre. Il doit continuer un combat qui le mène vers des positions de plus en plus avancées et qui l'oblige à monter une garde permanente dans les premières lignes. Son pays n'a pas de frontière; celle-ci avance sans cesse dans un territoire qui n'appartient encore à personne. Telle est la patrie pour laquelle nous triomphons et nous mourons. Il arrive que les lignes soient percées, que les positions soient enlevées : c'est la fuite et le désordre. Les troupes, exténuées, doivent être regroupées en hâte sur une ligne de défense loin à l'arrière. Alors, la situation est désespérée : les soldats, crasseux et morts de fatigue, restent dans leurs trous à maudire le pays qu'ils sont nés pour défendre. Il arrive même aux plus courageux et aux plus scrupuleux de vouloir abandonner la lutte : ils préféreraient échapper à ces difficultés trop grandes et vivre la vie simple des fleurs, sur le sol, ou celle des arbres et des oiseaux du ciel. Ils en viennent à se demander si tout cela vaut de pareils sacrifices. La lutte n'est-elle pas absurde? Peut-être la victoire elle-même? A-t-on idée d'un pays qui n'a pas de frontière? Comment veut-on le défendre? Même la victoire ne compte pour rien : elle ne mène à aucun résultat, tout n'en reste pas moins précaire. Il faudra quand même lutter toujours et se sacrifier. La patrie perdra le souvenir des fidèles qui reposent sous son sol, car elle est trop vaste : de ses héros, elle ignore le nombre et le

nom. Quel est donc ce destin pour lequel nous sommes élus?

Mais dès qu'arrive la nuit, quelques-uns se lèvent; sous la lumière des étoiles, ils contemplent ce pays dévasté et abandonné où tant d'hommes sont tombés! Ils prennent leurs armes et sortent furtivement dans l'obscurité.

Je me demande qui nous a trahis. Nous avions remporté victoire sur victoire, jamais nous n'avions marché ainsi de triomphe en triomphe; mais alors vint cette trahison. Les positions furent abandonnées, comme sur un ordre secret, bien qu'elles n'aient jamais semblé plus solides qu'alors et plus imprenables. Sans doute étaient-elles plus dangereusement avancées que jamais, et elles n'étaient peut-être achevées que dans certains secteurs; mais les hommes qui s'y trouvaient n'en ont rien su. Pourquoi n'aurait-on pas pu les tenir? Pourquoi ne les a-t-on même pas défendues? Pourquoi s'est-on contenté de les rendre?

Qui donne l'ordre? C'est le commandant en chef. A mon avis, ce ne sont pas les hommes de troupe qui ont cédé d'abord. Mais quand, plus tard, tout l'appareil se mit à plier et que la nouvelle se répandit comme une traînée de poudre que tout allait être abandonné, alors, ils furent les plus acharnés dans la retraite et ils s'abandonnèrent à leurs orgies de vaincus.

Non, je crois que la trahison vint de ceux-là mêmes qui nous avaient envoyés dans les tranchées les plus avancées : elle vint de ces mêmes forces qui nous avaient poussés à des sommets de grandeur, de sacrifice et d'héroïsme. Leurs ordres étaient ambigus, leur essence même est ambiguë.

A la fois tendus vers la victoire et prêts à trahir!

Tout aspire à la victoire. Mais tout veut aussi la catastrophe, la ruine, l'anéantissement. Une fois le sommet atteint, un abîme s'ouvre, et c'est du haut des cimes qu'on en éprouve le vertige. C'est aux points culminants de l'effort humain, de la culture et de la perfection, que

commence le doute, et c'est par ses couches supérieures qu'une culture commence à s'éroder. Toute culture porte en elle un élément de dissolution, quelque chose qui la ronge. Au début, cette dissolution ne présente aucun danger. Elle fait, au contraire, l'effet d'un stimulant, d'un excitant; ainsi d'un poison pris à petites doses. Sous son action, la culture voit parfois les joyaux de sa couronne se colorer d'une mélancolie toute particulière. Ce n'est que plus tard qu'on constate qu'il s'agit d'une modification des pierres elles-mêmes, et cela signifie qu'elles perdront bientôt leur éclat.

C'est un phénomène étrange et inconcevable : les forces de destruction feraient corps avec les forces créatrices, les forces de la victoire.

Une couronne royale, quand elle est nouvelle, n'a que son prix et son éclat. Un mourant peut être plein de beauté.

Je me souviens d'avoir vu un nuage, il y a quelques jours, à travers les barreaux. Il ressemblait à une tête d'homme, d'un homme aux traits distingués; profil pur et altier, figure toute de supériorité, d'élévation et de distinction.

Pendant que je la contemplais, ses traits commencèrent à se modifier. La beauté toute particulière du visage sembla d'abord augmenter, son individualité ressortir encore davantage; mais cela entraîna bientôt quelque chose d'inquiétant, d'étrange et d'exagéré, puis quelque chose de maladif et, tout simplement, de répugnant. J'eus l'impression que, pendant que je l'observais, ce visage se ruinait, sans, pour cela, perdre sa ressemblance avec son moi intérieur. Il ressembla bientôt à celui d'un lépreux : il perdit ses contours, il se désagrégea et tomba en pourriture. Pour finir, l'œil au regard si profond n'était plus qu'un trou vide, et la mâchoire inférieure se détacha : c'était devenu une tête de mort grimaçante.

Mais cette tête de mort elle-même avait gardé une ressemblance avec la grandeur et la beauté disparues, elles

avaient quelque chose de commun, quelque chose qui était leur secret intime.

Tout aspire à la floraison. Mais tout aspire aussi à la décomposition et à la mort. Chaque fleur a une sœur qui l'appelle d'un pays où règne le crépuscule, chaque arbre a son arbre-frère, qui étend ses branches anonymes dans une obscurité où tout se confond dans la même unité. C'est la floraison, la maturité, l'achèvement qui signifient aux forces de destruction qu'elles ont à se tenir prêtes. C'est ce qu'il y a de meilleur en nous, dans tout ce qui vit, qui aspire à l'écroulement, à l'anéantissement, à la décomposition. C'est la victoire qui donne l'ordre de la débâcle.

Est-ce l'aspiration de toute chose à retourner dans son lieu d'origine? L'aspiration à se résorber dans ces profondeurs obscures où tout retrouve l'unité primordiale? L'aspiration à dépouiller son individualité pour se perdre dans l'univers? Et pour, sur l'ordre tout-puissant de l'univers, ressusciter, dégager ses branches de cet immense refuge, libérer ses membres de la torpeur de la nuit, éprouver l'indicible bonheur de retrouver son propre être, mais de le sentir renouvelé, recréé? Vivre le miracle de la création comme s'il n'avait jamais eu lieu auparavant?

Le royaume de la mort est-il aussi le pays de la vie? Portique de la naissance, générateur de la vie, giron éternel où la lumière jamais ne pénètre?

La nostalgie de l'aurore de la création serait-elle identique à ce que j'éprouve ici, à ma nostalgie de la résurrection?

Ressusciter d'entre les morts, redevenir ce qu'on était. Mais pas tout à fait. Que s'est-il passé? Je l'ignore. Mais les membres sont frais et les branches sont couvertes de rosée. Ce qui vit a été plongé dans son bain de rajeunissement et quelque chose n'est plus tel qu'il était. Quelque chose s'est ajouté, mais nous ne parvenons pas à distinguer quoi. La création s'est continuée et ceci est

l'aurore nouvelle, celle qui n'a jamais lui auparavant.

Devons-nous toujours être rappelés loin de la lumière, être plongés dans l'anéantissement, nous unir au tout, pour que s'accomplisse le mystère suprême, mystère qui ne peut s'accomplir à la lumière du jour? Est-ce là le sens de l'abîme, de l'obscurité, le rôle de la nuit par rapport au jour?

Impossible de rentrer la moisson du jour. Mais dans la nuit, on moissonne le champ-frère et on ne perd aucun des épis anonymes, impassibles dans leur union avec l'éternel, dans leur union avec l'univers. Quand, sur la terre, la moisson est mûre et se prépare à passer, elle mûrit aussi dans le pays de l'engourdissement et de la mort, mais cette maturité lui vaut l'immortalité et la résurrection.

Voilà donc pourquoi c'est ce qu'il y a en nous de plus noble qui aspire à l'anéantissement : l'instinct vital, la perfection, le triomphe.

Si je pouvais croire cela! Croire que les forces de destruction, que la ruine elle-même, sont au service de la vie et de ce qu'elle contient de plus important, de plus audacieux! Pour continuer la création, et non assurer simplement une continuelle répétition. Croire que la mort et la ruine sont loin d'être nos ennemis. Et qu'il y a, malgré un antagonisme déchirant, une unité foncière; qu'au plus profond de l'univers, il y a une signification et une cohérence, et qu'il y règne une paix insondable.

Comme il est magnifique de croire! Comme il est pénible et désolant de désespérer!

Non, on ne doit pas désespérer. On n'a, d'ailleurs, aucune raison de le faire, à moins que le regard ne s'arrête à ce qui est tout proche, à ce qui nous enferme : l'enceinte de la prison ou les murs de la cellule. Mais il n'y a plus lieu de désespérer, dès qu'on saisit l'immense structure cohérente et qu'on sait qu'on en fait partie.

Ce qui est accidentel a toujours tendance à nous abuser. L'événement que nous vivons, l'époque que nous

connaissons, nous font surestimer une petite partie de la vie et ignorer tout le reste. Plus la réalité extérieure est brutale et impitoyable, plus vite nous oublions toute la réalité qui se cache derrière elle.

Mais la vie, elle, n'oublie rien; à chaque instant, elle est présente partout dans son entièreté.

Désespérer! Mais ce serait admettre que cette cellule où je vis avec les autres prisonniers est tout ce qui existe, qu'elle est la vie! Et que nous n'existons que pour les quelques années que nous passons ici, que cette captivité fait toute notre destinée, que c'est tout ce qui nous est attribué. Ce serait admettre qu'on est prisonnier!

La vie n'est pas une prison; loin de nous enfermer, elle nous unit aux vivants et aux morts de tous les temps. Elle nous unit à la mort et à la résurrection, à la transformation et au renouvellement universels, à l'immortalité, à une création en perpétuel progrès.

La vie force toutes les limites du temps et de l'espace; elle est liberté, liberté, liberté.

A travers mes barreaux, je regarde passer les nuages. On dirait qu'ils entrent les uns dans les autres et qu'ils naissent les uns des autres, qu'ils se détachent et qu'ils se réunissent à nouveau, dans un mouvement lent et ininterrompu. C'est comme s'ils ne constituaient qu'un seul êre, mais un être qui se modifie sans cesse.

Les forces qui produisent cela, je ne les vois pas, je n'en vois que les effets. La naissance de quelque chose, sa transformation et son absorption par autre chose, un processus incessant et captivant, qui se déroule là-haut, dans un espace infini.

Après un certain temps, tout s'efface de plus en plus, perd sa consistance, s'évanouit. Le ciel de l'été devient bleu et vide, tout s'est anéanti.

Anéanti?

Non, les forces subsistent. Mais on ne les perçoit plus, parce qu'elles n'agissent pas sur quelque chose qui est

visible à mon œil. Car je ne vois que ce qui est visible. Mais tout subsiste, comme tantôt.

Si je n'avais pas vu les nuages là-haut, jamais je n'aurais su qu'il y existait aussi des forces : voilà comment on peut se tromper.

J'aurais eu beau être ici, je ne me serais douté de rien.

J'entretiens de nombreuses relations avec les nuages. Ils sont ma compagnie, je puis même dire mes intimes : ils se confient à moi. Non pas leurs secrets les plus profonds, mais ce que je puis saisir, ce qu'ils peuvent me notifier par l'un ou l'autre signe. Des destinées passent comme des ombres, toute une carrière : naissance, existence, mort. Destinées des nuages, destinées dont les nuages sont les symboles flottants : un monde lumineux et fugace auquel je participe, qui est le mien.

La fenêtre est si haute que je ne vois pas la terre. C'est comme si je l'avais abandonnée.

Et pendant la nuit, je fréquente les étoiles. Leur lueur est si proche! Et elle a un reflet céleste.

Je suis comme enterré..., mais enterré dans l'espace infini.

Oui, les forces subsistent. Comment pourraient-elles disparaître? Et où iraient-elles?

Elles ne sauraient cesser d'exister, ni s'évader du monde. Elles ne sauraient quitter leur place. Elles sont éternelles et leur action reste identique, même quand on ne les voit pas, quand elles ne sont pas « vivantes ». Qu'est-ce qui est vie? Qu'est-ce qui est mort? La mort est-elle cette vie dont nous ne saisissons pas le sens, parce que nous n'y participons pas actuellement?

Et quand nous y participerons, ignorerons-nous celle-ci?

La frontière qui nous semble si décisive et si fatidique n'est pas une frontière qui sépare deux mondes différents : elle est la limite de nos perceptions, car nous sommes incapables de connaître et de percevoir autre chose que ce qui est actuel. Si nous pouvions véritablement savoir

et véritablement voir, nous verrions qu'il n'y a pas de frontière, que les deux mondes n'en font qu'un, que tout est *un*.

Un sein maternel unique qui rassemble et qui entoure toute chose, où chaque chose trouve place. Au cœur même de ce giron éternel, nous avons reposé dans la torpeur de l'inconscience; mais lorsque nous sommes aux pieds de la vie, et que nous levons le regard vers son visage, nous ne parvenons pas à nous en souvenir, nous ne comprenons pas. Car, alors, nous sommes tout à la joie de connaître la clarté et la précision : tout est lumière; impossible de retrouver encore l'obscurité du pays de la torpeur. Mais nous en sommes fort près, et ce n'est pas un monde qui nous est étranger, bien que nous en ayons l'impression. Nous en avons les secrets en nous-mêmes, les processus énigmatiques; nous en sommes, d'ailleurs, une conséquence.

Pourquoi, dès lors, aurions-nous encore besoin de nous souvenir de quelque chose?

Une vie éternelle. A coup sûr, il existe une vie éternelle; c'est même la seule qui existe. Sinon, comment s'expliquer la vie que nous vivons maintenant? Comment pourrait-elle se maintenir? Elle ressemblerait à une île sans port, sans embarcation; elle s'appauvrirait, elle n'aurait plus où aller chercher sa richesse, si elle n'avait pas de relations avec le monde intemporel, avec l'univers inépuisable.

A coup sûr, il existe une vie éternelle. Nous en participons d'ailleurs nous-mêmes, nous en sommes un morceau.

Nul besoin de nous inquiéter. Il existe des trésors incalculables, des réserves inépuisables; il y a des bateaux avec des chargements précieux, et, dans notre âme, des ports mystérieux où glissent leurs voiles invisibles. Ils apportent leur chargement précieux, ils sont toujours en route.

Seules, la mort et la pauvreté n'existent pas.

Et ce n'est pas à vide que les navires quittent le rivage de la vie. Ce que nous avons été, ce que nous avons conquis, on ne le laisse pas se perdre. Cela a sa place dans l'éternel et doit être recueilli : il ne peut pas se perdre. Rien ne peut se perdre.

Comment, d'ailleurs, cela pourrait-il se perdre, puisque la destruction est, elle-même, au service de la vie et forme un tout avec elle, et puisque tout ce qui est récolté aspire déjà à sa résurrection.

Voilà pourquoi il est si important, pour nous, de bien vivre, d'avoir quelque valeur au moment de la récolte. Voilà pourquoi aucune destinée humaine, aucune action, n'est indifférente : tout est important. Voilà pourquoi notre existence a un *sens*.

Sommes-nous devenus quelque chose que l'éternel puisse utiliser et qui l'enrichisse? Ou bien les navires repartent-ils en pure perte pour une morne traversée, sans aucun profit?

Qu'a donné la moisson?

Nous n'échappons pas à la responsabilité. Elle nous domine, elle ne nous laisse aucun repos. Nous essayons parfois de lui échapper, nous raillons ses idées surannées et nous croyons nous en être libérés. Mais, en vérité, le sentiment de la responsabilité est indéracinable en nous, parce qu'il est au service de buts importants et qu'il est tout à fait impossible de s'en passer. Parce qu'il fait partie d'une volonté de développement de la vie elle-même, dont nous ne sommes qu'un instrument.

Il arrive qu'une dissolution morale soit fatale pendant quelque temps, mais elle n'a aucune force décisive ,parce qu'elle n'est pas reliée au cœur de la vie, à sa force créatrice.

On croit parfois que notre éthique est fondée sur la religion, qu'elle naît et qu'elle disparaît avec elle. Ce

n'est pas vrai. Les racines de la religion se mêlent à tant de choses, parmi lesquelles l'éthique. Mais la religion ne peut rien engendrer dans l'être de l'homme : elle peut uniquement lui servir d'expression. On ne peut pas dire que les époques d'incroyance soient immorales et que les époques religieuses soient morales. Les hommes pour qui la religion a perdu sa valeur ne peuvent-ils pas se trouver sur un plan moral aussi élevé, sinon plus élevé, que les hommes religieux?

Non, notre éthique ne repose pas sur des croyances bien précises et elle ne disparaît pas avec elles. Mais elle disparaît avec une attitude négative et sans foi à l'égard de la vie, avec une falsification de celle-ci, quand nous essayons d'échapper à ses exigences et d'atteindre par des voies détournées ce que nous croyons être un but.

Au reste, la vie ne se laisse jamais falsifier pour de bon.

Elle reconquiert toujours sa souveraineté sur nous, elle retrouve sa valeur et la ligne de son évolution.

Croire possible une déchéance morale de l'homme, qui soit essentielle, et non uniquement accidentelle, revient à croire qu'un élément constitutif de son être puisse être supprimé sans que l'homme cesse d'exister, à croire que les conditions mêmes de son existence peuvent être complètement transformées : c'est une idée absurde.

Les fluctuations que l'on observe à la surface de la vie ne signifient pas qu'il s'opère des changements décisifs dans les profondeurs.

Il en va de même de la base de la religion : jamais elle ne connaîtra de modification ou de destruction. Sans doute le monde de symboles qu'elle a créé pourrait-il perdre son éclat; les religions telles que nous les connaissons pourraient perdre leur force, ou même cesser un jour d'exister : jamais ne disparaîtrait, pour autant, ce qui leur donna naissance. On ne saurait rien retrancher de ce qui fait le fondement de notre être. On ne saurait appauvrir ni la vie ni l'homme.

Il est impossible que se dessèche ou que disparaisse ce

qui fut, pour la naissance de l'âme humaine, une des sources les plus profondes, une des causes les plus puissantes. Sans cela, nous n'aurions pas vu le jour, et sans cela, il nous serait impossible d'exister réellement.

Comment l'arbre pourrait-il détruire les forces cachées dans la graine dont il est sorti? Il ignore leur être, il ne sait pas qu'il y a eu une graine, mais il en a en lui toutes les virtualités, et c'est uniquement grâce à elles qu'il vit. Et sans s'en douter, il reproduit lui-même une graine identique, qu'il transmet à l'avenir. Un arbre endommagé transmet la même graine, et ressuscite, aussi parfait que sa destinée le veut.

Ainsi, nous transmettrons cette graine intacte d'éternité, en vue d'un avenir meilleur et plus parfait.

Immortalité! Résurrection! Sortir de l'avilissement et de la douleur pour s'élever à la perfection et à l'indestructibilité. Ici, rien n'est tel qu'il doit être, mais c'est uniquement ici. Dans la graine, tout est en ordre, uniquement dans la graine. Oui, chaque époque peut dire que rien n'est tel qu'il doit être. Mais la perfection est dans la graine et elle attend, elle attend patiemment son heure. Et son heure arrive toujours. L'heure où elle verra l'arbre monter encore plus haut, avec une couronne encore plus superbe. Des obstacles le contrarient, il ne parvient pas à se réaliser comme il devrait le faire, sa couronne est étouffée, elle en devient difforme, elle est frappée par la foudre. Et malgré cela, l'arbre continue à se dresser toujours plus puissant au cours des temps, car il n'existe rien qui puisse l'empêcher de grandir : les obstacles faisaient, eux aussi, partie de son destin.

Ni décadence, ni mort, ni le désespoir de l'impuissance après la défaite! Mais les mêmes forces qui reviennent, une création qui se répète, qui se poursuit sans cesse : la confiance et la joie dans une aurore éternelle et lumineuse de création.

Nous désespérer! Nous qui portons en nous des forces

immortelles, d'immortelles consignes de victoire, nous qui participons au plus grand des prodiges. Nous qui portons dans notre âme le secret de la perfection et qui le transmettons à travers les siècles, bien que nous ne comprenions pas vers quel but il tend. Ce secret ne peut être dévoilé, il ne peut devenir une réalité ou un but atteint, il doit rester dans le giron mystérieux de l'univers, scellé, inaccessible. Même si nous pouvions rompre le sceau, nous ne saurions en saisir le sens. Mais, chaque fois que la vie renaît, chaque fois qu'elle fait éclater la graine, le sceau se brise et le secret fait corps avec les forces créatrices : il leur confie son ordre de victoire.

Notre être est lui-même un ordre de victoire indéfiniment répété.

BESTIAIRE SPIRITUEL

par ARMEL GUERNE

PREFACE

Car le monde est si bas :
C'est à genoux qu'il faut parler.
Et le cri le plus fort
Est un murmure
Et le parfait silence encore
Est comme un hurlement
Qui traverse les murs
Et fait saigner le vent.
Toute parole est un anneau
De fiançaille ou un pacte avec le démon.

HYMNE

O ce chant
D'une seule herbe
Et l'envol d'un insecte
En joie d'été!
Oh! ce soleil d'azur aux fêtes de l'aurore
Multipliant à l'infini
L'innombrable venue!
Oh! le pays tendu sur un souffle d'extase
Aux souffles de la nuit!
Et cette fleur retentissante aux confins du septentrion!

Non! non!
Il ne faut pas
Ouvrir les cris de l'ample crépuscule
Il ne faut pas, à l'aube de ces noms
Fixes comme un regard entre les peupliers,
Il ne faut pas ouvrir les cris
Des étoiles du ciel et de la terre d'hommes.
La douleur chante tôt ou tard;
Et vos lèvres aussi — que vous la haïssiez
Ou non — vos lèvres chanteront un jour!

UN FEU DE PIERRES

Puisque tu as été bâtie
Pierre après pierre
Feu après feu
Pour bâtir un bonheur
Comme un temple de Dieu,
Comme un ciel au bas de la terre.
Puisque tu as grandi
Vacillante et menue
Pour la grandeur,
O flamme ardente et nue
Toi, ma jeune âme!
Puisque voici la fleur ouverte
De tes mains,
Oh! soleil d'innocence!
Tout près de ma douleur si près
Touchant le roc exigu de ma vie :
Garde-moi! Garde-moi des couteaux de la nuit
Et des foudres de la démence! — Car quel est-il
Celui
Qui connaît le poids de l'esprit?

RUINES DE L'EAU

Au sang profond du temps s'est ancré le poignard
De ta douleur en robe d'épousée
Ophélie de la mer!
Ophélie de la mer, ô bien-aimée!
Oh! Tombe du soleil! Oh, prison!
Où vas-tu? Regard de solitude
Où irais-tu? La ténèbre est si dense
Au fond de toi! — Perle d'azur, j'ai vu tomber l'étoile
Au milieu de la nuit. Ophélie! Ophélie!
Ces funérailles de la cité que l'orgueil a bâtie.

AUX VIVANTS

Longtemps, longtemps après qu'elle sera partie
Ta mort amère;
Longtemps après que les chagrins
Seront éteints au ventre de la mère
Et les nuits surpassées,
Où tant de fois ton cœur s'était aventuré
Flambant de détresse et d'amour;
Longtemps après que seront retombées
Les cendres de toutes fleurs sous les vents noirs :
Un soleil tout nouveau se lèvera de la parole
Aux vivants.

C'EST L'IRIS OU PENSEE

Que ce soit ton amour
Où parle la parole
Lente, si lentement à se précipiter
De la douleur. Que ce soit ta douleur
Où jaillisse l'amour
Tel, dans le vent sombré,

L'éclair :
C'est ton amour et c'est ton heure
Et l'appel de l'immensité.
Ne savoir que savoir n'a été rien. Jamais.

ANGE

Ange obscur assombri des langues de colère
Prises au sein de Dieu
Et jetées à la terre
Comme un trop d'ambroisie
Entre les mains nocturnes des enfants
Des hommes;
Ange assombri si parfaitement noir,
Eblouissant aux mains de la lumière :
Le diamant d'ombre de ta voix
Redit ton nom aux colères de l'ombre.

TIGRE

Passible enfant des soies du jour
Criant sans voix jusqu'entre les étoiles,
Tigre du sang! Nocturne enfant pensif
Né de silence et d'or au ventre de l'orage,
Au creux violet des ouragans
De la lumière, oh, fils!
Sois donc ce fruit muet qui prophétise
Et ce long hurlement dressé contre le cœur!
Toi l'éternel enfant d'un verbe nu,
La langue dépouillée de toutes aventures!

HOMME

Celui qui s'est penché sur les gouffres incandescents
De la démence, — et les surfaces jamais plus
Ne sauraient l'éblouir; celui qui n'est point détourné

Sous la semence de la nuit, — et l'obscurité
Est en lui : une balance d'ignorance;
Celui qui s'est enfui devant la peur en tremblant comme
Une colombe, — et la pierre est son oreiller;
Celui qui laissera son sang tomber comme un fléau
Sur lui, hachant la vie et l'espérance de la vie, —
C'est un homme et il dit : O mort, je serai ton poison.

FINAL

Ce sang nouveau
Ce sang profond
Déchiré par tous les soleils
De la vision
Où fermentent les ombres
Et les gravitations
D'une vie qui n'est pas la tienne
O Sommeil!
Ce sang hurleur se dresse
Et

PHENIX

Non, tu n'es plus cet ancien bûcheron des ténèbres,
O compagnon rieur et fou des incendies
O cristal des forêts festoyées d'ombres somptueuses
Où se parle en secret l'humidité.
Ce feu, toujours ce feu. Oui, te voici
Puisque tu es le jour, puisque chaque heure
Ecoute, écoute! a le don d'éclater
Retentissant comme un soleil
Dans ta main constellée :
Parce que te voici et tu es nudité.

CINÉMA D'ITALIE

par JEAN QUEVAL

1

Tout apprentissage est l'apprentissage de la complexité, mais celui du cinéma plus que tout autre, peut-être, où il faut toujours tout regarder de neuf. En 1946, au premier festival de Cannes, qui était aussi le premier de l'après-guerre, j'étais venu armé de catégories nordiques. Je croyais honnêtement, comme il a été répété souvent, au temps du muet et plus tard encore, que cinéma et latinité s'excluent. Le cinéma était anglo-saxon, allemand, scandinave, et français sans doute, comme il avait été prouvé par quelques auteurs. Bref, je vivais sur le souvenir des comédies américaines après lesquelles nous avions soupiré sous l'occupation; de l'expressionnisme allemand et des romances autrichiennes; de Dreyer et des légendes métaphysiques suédoises; des ballets algébriques de Clair et de la poésie tragique de Prévert et Carné. De *Millions dollars legs*, de *Prologues*, de *Sérénade à trois*, du *Million*, du *Jour se lève*, de *Jeanne d'Arc*, du *Chemin du Ciel*, de *Jeunes filles en uniforme* et de *l'Opéra de Quat'sous*. J'use de la première personne restrictive — je pensais cela, il m'est arrivé ceci — pour ne pas engager les autres; mais je crois bien que les autres — les Français, du moins — ne pensaient pas autrement. Or, la critique entière s'est trouvée rappelée à l'humilité de sa fonction seconde, et sommée de renouveler ses catégories.

Les apparences étaient celles du combat entre les Américains et les Russes. Les premiers, avec le somptueux dédain de commerçants sûrs de leur fait, avaient envoyé des films, un par grande compagnie, et des brochures de luxe, en l'absence de tout personnel sérieux. Les seconds doublaient leurs œuvres par une délégation active, compacte, militante

et qui, par la représentation de l'U R. S. S. et de ses dévoués satellites au sein du jury — jury international, présidé par un Français —, fit si bien que la Russie obtint trois grands quarts des prix. Il est mesuré de dire que c'était excessif. L'erreur contraire est faite aujourd'hui, où la préoccupation dominante de la censure est d'interdire les films d'au-delà du rideau de fer, où la critique renonce volontiers à ce déplacement de toutes les valeurs sans lequel il est vain de prétendre à appréhender les œuvres soviétiques. D'autre part, les Américains ne soumirent à Cannes aucun film qui pût défier le temps. Ils s'en allèrent avec un prix de consolation accordé à un film de music-hall assez alléchant de la *M. G. M.*, et les jugements austères de la critique. Mais derrière cet assez ridicule combat des géants apparaissaient les véritables valeurs nouvelles. Le prix de la critique internationale sauvait la jeune institution cannoise en ajoutant, au palmarès officiel, deux œuvres, d'assez loin les meilleures, que le jury international avait allégrement négligées, l'une et l'autre de tonalité réaliste : *Brève rencontre* et *Farrebique*. Simultanément, un cinéma latin était né, venu de deux points de l'horizon, et significatif de deux écoles. Le Mexique, parmi des bandes médiocres, avait envoyé *Maria Candelaria,* film comme passé au lavis, remarquable par le simple et généreux thème paysan, l'interprétation pathétique et ingénue (Dolores del Rio, ancienne *glamour girl* d'Hollywood, révélait une nature de tragédienne), et la photographie somptueuse (de Figueroa, qui a depuis raflé les prix de sa catégorie dans tous les festivals, en s'acquittant admirablement de sa double dette à l'égard des paysages de son pays, et d'Eisenstein). L'échantillonnage italien, dont la pièce maîtresse était *Rome ville ouverte,* était plus homogène. Il déconcerta, en ce qu'il signalait la renaissance d'un cinéma transalpin et en ce qu'il montrait le visage insoupçonné d'une Italie résistante, que — assez naturellement, peut-être — les Fançais n'acceptaient guère encore volontiers. Que cette Italie eût existé, je ne l'ai reconnu personnellement qu'à la lecture du généreux et lucide témoignage d'un grand cosmopolite, Igor Markévitch (*Made in Italy,* chez Julliard).

En 1947, Cannes fut concurrencée par la Biennale vénitienne renaissante, et par un festival bruxellois, qui sans doute n'eût pas eu lieu sans la déception éprouvée en France, par les Américains, l'année précédente. Là se cristallisèrent les notions qui sont depuis entrées dans la conscience com-

mune. Tout d'abord, peut-être, l'antagonisme boudeur de l'Europe à l'égard des Etats-Unis. Il ne fut jamais aussi clairement exprimé qu'en cette occasion. Car, à ce festival qui n'eût pas eu lieu sans leur concours matériel, les Américains n'eurent pas le Grand prix, que le jury belge décerna au *Silence est d'or;* ni le prix de la critique, attribué à *Païsa;* ni, à beaucoup près, la meilleure part des éloges (en dépit d'une œuvre exceptionnelle, *Les meilleures années de notre vie,* de Wyler, redécouverte depuis, comme il arrive). Il est sûr que la critique européenne est mal disposée à l'égard d'Hollywood. Il entre dans sa sévérité la réaction de gens submergés par une production étrangère où l'infantilisme donne le ton, et d'un pharisianisme social épouvantable. Mais il n'est plus rare que cette légitime réaction de défense — défense de la production européenne, défense de l'art cinématographique — entraîne des jugements d'impatience, et presque le renoncement d'une fraction de la critique devant les œuvres et leurs mérites individuels. A Bruxelles, cependant, la déroute américaine — celle du sud, d'ailleurs, comme du nord — exprimait les progrès de l'Europe. On soupçonnait que les Mexicains, au lieu de l'école que laissait espérer *Maria Candelaria,* s'en tenaient à la resucée multiple de ce film, spirituellement et esthétiquement, et le fait de la même petite équipe, scénaristes, acteurs et techniciens. Ces vues furent amplement confirmées par la suite. L'Argentine paraissait ne produire qu'au rebours du simple et valable axiome qui veut que l'audience internationale ne connaisse d'œuvres qu'enracinées dans un paysage, physique et social, et dans des mœurs. Elle n'apportait, en fait, que d'habiles concoctions néo-hollywoodiennes. En regard, la France soumettait, outre le *Silence est d'Or,* le *Diable au corps;* la Grande-Bretagne, avec, sur six films, quatre œuvres de grande classe, eût aisément gagné l'épreuve par équipes, s'il y en avait eu une; l'Italie, enfin, eût occupé le second rang, grâce à une production homogène, marquée par les derniers mois du conflit, et dont l'humanité fit dès l'abord tout le succès.

2

La Grande-Bretagne, l'Italie. Il y a toujours de l'imprudence, de l'impudeur, et quelque sottise aussi, à décerner des prix aux nations. Nous résisterons à la tentation d'écrire

que de ces deux pays sont venues les œuvres marquantes les plus nombreuses depuis la guerre. La France et les Etats-Unis pourraient aussi dresser une liste honorable. Mais on peut renoncer à ces jugements, qui ne sont que paris absurdes, et cependant avancer que, de Grande-Bretagne et d'Italie, sont partis les deux courants significatifs de l'après-guerre, ceux qui ont renouvelé le cinéma, l'ont recentré sur l'époque et ont vaillamment assuré le relais du septième art. Or, il s'agit d'une double révélation, car l'un et l'autre pays étaient jusque-là fort pauvres, d'œuvres sinon de personnel.

Les Anglais ont quelque importance dans la préhistoire, c'est-à-dire dans l'invention de l'instrument et dans la fixation du langage, comme Georges Sadoul l'a opportunément rappelé. Mais leurs premières œuvres dramatiques articulées n'ont guère laissé de trace. Ensuite, quand la guerre pour les brevets et les marchés fut définitivement gagnée à nos dépens par les Etats-Unis, l'industrie britannique, envahie par les cosmopolites, fit figure de banlieue sacrifiée d'Hollywood. L'Angleterre est une terre d'élection des comédiens : mais les meilleurs des siens partaient pour les Etats-Unis. Les techniciens étaient prisonniers de méchants sujets, et victimes du chômage endémique. De sorte que, de ce permanent désastre qu'on nomme par commodité le cinéma anglais, ne peuvent guère, jusqu'à la dernière guerre, être sauvés que les premiers films d'Alfred Hitchcock, mélos amusés et qui filaient grand train (il n'a pas gagné à s'exiler, lui aussi, aux Etats-Unis); quelques réussites d'exception comme l'*Henri VIII* de Korda, qui doit beaucoup à la performance de Laughton et à l'humour du scénario; et, naturellement, l'école documentaire et sociologique, financée par le ministère des Postes et qui rassembla, entre autres, Grierson, Rotha, Basil Wright et Cavalcanti. Il y faut ajouter les fraîches œuvrettes d'art abstrait de Len Lye. L'apport italien est plutôt plus faible encore. La tradition première du cinéma transalpin est celle de la vaste fresque historique, genre qui a trouvé, semble-t-il, sa consécration initiale dans deux primitifs : *Quo Vadis* (1911) et *Cabiria* (1913). L'horrible grandiloquence de ces films naïfs n'allait pas toutefois sans explorer des terrains alors vierges, et si leur postérité, dans l'ensemble, les accuse plus qu'elle ne les sauve, du moins passe-t-elle par quelques noms considérables. Sans eux, peut-être, Griffith n'eût-il pas tourné *Intolérance*. Mais, jusqu'à la

Couronne de fer, qui introduit la satire et les justifications surréalistes dans le grand spectacle, et presque jusqu'à nos jours, le cinéma italien prolonge sans la renouveler cette tradition absurde, et prolonge tout aussi tranquillement les erreurs de notre « film d'art » en introduisant sur l'écran des comédiennes renommées et qui gesticulent, au service de mélodrames parfumés et de décors improbables. Seuls, le théoricien Riccioto Canudo — il fit en France une bonne part de sa carrière et inventa l'expression de septième art, au terme d'un propos naïf et consacré aux muses — et quelques critiques, plaidaient pour un autre cinéma. Ils furent entendus, semble-t-il, par Alessandro Blasetti, et surtout par Mario Camerini, au cours des années 1930. La calamité fasciste n'était pas faite pour donner des ailes aux créateurs originaux (tout de même que le IIIe Reich a tué le cinéma allemand, dont la renaissance tarde encore). Cependant, et puisque aucun mal n'est sans mélange, quelques œuvres passèrent, à travers les conventions du nationalisme et du scoutisme attardé; la Biennale fut créée; des studios furent équipés; et, phénomène le plus important de tous, un *Centre Expérimental* fut mis sur pied, dont sont notamment sortis de Santis, Lattuada et Zampa.

Mais la guerre seule et la défaite du fascisme qui la termina donnèrent au cinéma italien, qui possédait alors un personnel formé, s'il n'avait plus de studios, cette source de sujets — humains, unanimistes, tragiques, humoristiques, picaresques — qui allait affirmer sa renaissance, et la liberté de les traiter tous. Or, c'est aussi la guerre qui a fait un cinéma anglais. Un personnel compétent et exercé, jusque-là sacrifié à une production imbécile, ou dont l'horizon se limitait aux courts métrages de l'école Grierson, put, une fois liquidées les entreprises cosmopolites, s'attacher à des sujets valables, de sorte que l'Angleterre commença de ressembler sur l'écran à ce qu'est l'Angleterre de tous les jours. Il est remarquable que les documentaristes aient, pendant quelques années, donné le ton au cinéma de fiction. Il est faible de dire qu'ils ont de la sorte renouvelé le cinéma britannique : ils ont créé une tradition autonome. L'élan venait de l'Etat, c'est-à-dire du ministère de l'Information (prolongé depuis la paix sous les espèces du *Centre d'Information*) et du *Crown film unit*. Les œuvres qui firent la gloire de cette école sont notamment *The Overlanders* et *Target for to-night* de Harry Watt, *Fires were started* et *Listen to Britain* de Humphrey

Jennings, et *Western approaches* de Pat Jackson. Longs ou moyens métrages, où l'anecdote est mince *(The Overlanders)* ou inexistante, ces œuvres-là posent les fondements; elles sont prolongées par d'autres qui recherchent, à travers un style plus personnel, la symphonie sociale, dont le film est le médium idéal et qui est la plus pure vocation du film : *Waverley stops* (Edimbourg) de John Eldridge ou *Waters of time* (le port de Londres) de Basil Wright; elles sont prolongées aussi — c'est ce qui fait leur plus haute importance — dans le film dramatique. *White corridors,* de Pat Jackson, *A cor et à cri,* de Charles Crichton, et jusqu'à *Brève rencontre,* de David Lean, en sont de bons exemples. Le plus remarquable est que le style documentaire ait encore contribué à l'invention d'un genre : la comédie sociale, où le comique est phénomène collectif *(Passeport pour Pimlico,* d'Henry Cornélius ou *Whisky à gogo,* d'Alexander Mackendrick).

3

L'école italienne et l'école anglaise ont ainsi en commun la même réaction, initiale et fondamentale, contre Hollywood et contre le cinéma d'évasion, plus consciente chez les Anglais, plus joyeuse chez les Italiens. Il ne s'agit plus d'offrir au spectateur des valeurs de compensation et l'opium du samedi soir. Mais de révéler l'homme incarné dans une société; de montrer une société qui se ressemble. De proposer au spectateur une identification. Je sais bien que ce n'est pas neuf. Les stars la lui proposent aussi en incarnant un instinct, une façon d'être, un comportement. La star, dont on n'attend pas qu'elle joue, mais qu'elle soit, est phénomène ontologique. Elle ne serait pas la star si des millions de spectateurs ne se reconnaissaient en elle. Combien de femmes ont été Greta Garbo, combien d'hommes ont été amoureux d'elle! Mais c'est aussi l'identification au succès social, et l'opium, en ce sens, que propose la star. Elle est elle-même, ce qui est bien; mais aussi la Dame aux Camélias, la Reine de Saba, la dactylo qui épouse le roi du cochon. Faut-il ajouter qu'il n'y a plus de stars, à Michèle Morgan près? Le dernier film de Jean Renoir a été bien accueilli par Hollywood parce qu'il n'a pas de vedettes. La star appartient à l'arsenal du muet, et n'a fait depuis que se survivre avec peine. Aujourd'hui, elle n'a plus guère à offrir que ses substituts presque anonymes — la

glamour girl, la *pin up girl,* la *cover girl* — qui consacrent l'érotisme compensateur d'une civilisation puritaine (aux Etats-Unis), ou simplement une civilisation érotique (en France); qui atomisent la star en créant la starlette, c'est-à-dire une institution. De sorte que l'identification, dans le bon cinéma de nos jours, est presque toujours au niveau réaliste. Même les symboles tombent dans l'insignifiance dès qu'ils ne reçoivent plus la caution de la réalité; dès qu'au lieu d'être dans la réalité, ils se veulent symboles. Comme l'a remarqué André Bazin, Jules Berry était un diable efficace quand il incarnait, dans *Le Jour se lève,* quelque chose comme un dresseur de puces, mais moins efficace, quand il incarnait, dans les *Visiteurs du soir,* le diable même. Si l'identification du spectateur au héros de l'écran a rarement été aussi complète que dans le *Voleur de bicyclette* et dans *Brève rencontre,* c'est que ce sont là des œuvres réalistes. Je ne vois pas de meilleure définition, de meilleure justification, de ce qu'on pourrait nommer l'apport anglo-italien.

Une fois fixé ce point capital, tout diffère. La renaissance britannique a trouvé son élan et son point d'appui dans les services officiels : celle de l'Italie dans leur abdication. La plus haute unanimité du peuple britannique a créé le cinéma britannique, dans la lutte et dans l'espérance; voyez les pompiers bénévoles qui éteignent le feu aux docks de Londres *(Fires were started);* les soldats écossais dans un train et les cantines où l'on chante en chœur *(Listen to Britain);* c'est le phénomène d'identification sociale. L'Italie ne montre l'Italie qu'à travers d'innombrables individus divergents; d'un pays entraîné contre son cœur et son instinct dans une guerre qu'il n'a pas voulue, qui se décompose, croirait-on, sous les effets des destructions, du double jeu, du marché noir, de la misère accrue et de la prostitution généralisée (mais qui en a vu beaucoup d'autres), le cinéma retient une leçon de fraternité humaine et de pacifisme essentiel. Le cinéma italien puise sa force dans la relaxation de l'Italie; le cinéma britannique, dans la vigile de la Grande-Bretagne. Le premier s'attache à l'homme italien, mais à tous les hommes aussi, à l'Homme; le second célèbre une société. Cinémas réalistes, celui de l'Angleterre montre les gens qui vivent le moins dans la rue, celui de l'Italie la civilisation de la rue. Les terrasses commencent à Calais. A Naples, plus besoin de terrasses, le spectacle est partout.

L'itinéraire de l'Ecosse (Grierson est Ecossais, comme le

sont, entre autres, Harry Watt et John Eldridge) à Naples, c'est celui de la *self-consciousness* (on ne se livre pas, on ne se donne pas en spectacle) à la *commedia dell'arte*. Les deux pays ont en commun une tradition observatrice, du geste, des ridicules, des idiosyncrasies, qu'on ne trouve guère en France (ni La Bruyère, ni Saint-Simon n'animent leurs personnages), une tradition du mime et du cirque. Mais l'Anglais rit à l'intérieur, et l'Italien rit de presque tout. Il est difficile d'imaginer un contraste plus vif qu'entre l'épicier qui cherche une robe qui fasse honneur à la première communion de sa fille *(Prima comunione)* et le professeur de *Browning version*, qui sait que sa femme le trompe depuis plusieurs années, mais lui a laissé ignorer qu'il le sait. Ainsi le réalisme italien se greffe-t-il sur l'observation d'une matière riche et colorée, observation amusée et fraternelle, qu'on pourrait, hâtivement, dire impitoyable, mais qui, en profondeur, est au rebours de cet adjectif. Observation qui frise parfois la pantomime. Or, le fascisme, qui ne tolérait pas le linge aux fenêtres, qui était une entreprise de faire vivre un peuple à contre-courant de son génie, qui était l'irréalisme même, et qui ne tolérait en somme la pantomime qu'inconsciente et en Mussolini — le fascisme interdisait sa vraie vocation au cinéma italien, lequel ne l'aurait peut-être pas rencontrée pourtant, sans le fascisme, sans la guerre, sans la défaite, c'est-à-dire sans le choc révélateur. L'essor du réalisme italien est donc né de la fin de la guerre. Celui du documentaire anglais est né du début de la guerre, c'est-à-dire de l'action collective, qui a fait des Anglais avec des gens laconiques, ou timides. Ces contraires ne sont pas apparus tout de suite, en raison du point de confluence des deux écoles, l'une et l'autre en réaction contre Hollywood (qui s'est occasionnellement inspiré d'elles, par choc en retour), et parce que leur révélation commune fut concomitante, au lendemain de la guerre et renouées les relations internationales.

4

Renonçons encore à l'attribution du prix d'excellence. Ayant dit ce qu'il me semble, j'abandonnerai les conclusions à de plus audacieux. Ce qu'il me semble, c'est que le cinéma anglais garde les plus hautes moyennes, en dépit d'une franche régression depuis 1947. C'est aussi qu'il existe un

second cinéma anglais assez valable, celui qui, sans sacrifier le spectacle, introduit une recherche expérimentale, en particulier en matière de couleur : *Henry V, Scott, Les chaussons rouges,* ou dans le théâtre filmé : *Hamlet.* Rien de comparable en Italie, où la production courante est, je crois, au-dessous du médiocre. C'est généralement aussi celle qui fait recette. Pas un pays qui ait, de manière aussi caractérisée, un bon cinéma pour l'exportation, un mauvais cinéma pour la consommation intérieure. Il semble aussi, en revanche, que la tradition réaliste soit aujourd'hui demeurée plus vivace en Italie qu'en Grande-Bretagne, plus vivace et plus valable. L'explication est probablement encore dans les deux pays eux-mêmes. La Grande-Bretagne a, le danger passé, le sommeil pour vice national. Il se pourrait que le problème du socialisme y soit devenu de redistribuer la joie de vivre, comme le plaident des socialistes : le romancier J.-B. Priestley, ou l'économiste G.-D.-H. Cole, qui verrait l'éclatement des grandes bureaucraties et des nationalisations décentralisées. Pour l'Italie, le réalisme du cinéma y demeure trop lié aux spectacles de la rue, c'est-à-dire au pays même, pour qu'il puisse jamais s'éteindre. Il y suffit de quelques écrivains. La comparaison entre les pays peut justement prendre corps assez bien dans la comparaison entre deux scénaristes.

Je veux dire T. E. B. Clarke et Cesare Zavattini. Le premier a écrit les scénarios de trois films qui ont beaucoup fait pour imposer le style documentaire en faisant passer au premier plan l'arrière-plan social, c'est-à-dire en choisissant pour principal personnage un personnage collectif : une bande de gosses dans les ruines de Londres *(A cor et à cri),* un quartier de la même ville *(Passeport pour Pimlico),* un métier, la police *(The blue lamp,* franchement le moins bon des trois films). Il pense donc en termes de collectivités, et il est par là dans la ligne même et de son pays et de la meilleure école de cinéma qu'il ait produite. Je ne crois pas que ce soit un choix : c'est peut-être mieux encore ainsi. Mais voyons, selon les confidences qu'il a faites au *Pelican* de Roger Manvell (publication cinématographique annuelle, la dernière sous le simple titre : *The cinema 1951*), comment il travaille. Il est un inventeur d'histoires. Il lit un fait divers, il reçoit une carte postale, son fils lui raconte une anecdote. Il suppute, et rêve, jusqu'à ce que le ressort essentiel s'impose avec évidence, et, le branle donné, toute l'histoire aille de soi et se mette en place. Il a l'humour, l'originalité,

le sens du détail, celui du rebondissement et celui de l'ellipse. Plaise aux dieux qu'il soit beaucoup de scénaristes comme lui. Mais il travaille dans sa tête, avec une paresseuse curiosité et la complicité occasionnelle du voisin. Ses personnages sont de lui, sont lui, plutôt qu'eux-mêmes. Pour son dernier scénario, *The lavender hill mob*, il a imaginé un caissier indélicat, qui a impavidement escroqué ses patrons — la banque d'Angleterre — en vingt ans de vie secrète, respectable, ponctuelle et laborieuse. C'est drôle, mais c'est fabriqué; et (à la différence de *Passeport pour Pimlico*, film de scénariste s'il en fut), cette drôlerie passera l'écran ou non selon que le comédien sera drôle ou non. Elle passe l'écran d'ailleurs : Alec Guinness est excellent. T. E. B. Clarke n'a jamais rencontré de caissiers indélicats; il n'a pas le désir de leur être présenté; il se satisfait de les rêver. La rançon, c'est une moindre caractérisation, une moindre vie de l'individu.

La moindre idée de l'individu, c'est — j'y reviendrai — le renoncement à la plus spécifique exigence du cinéma; c'est le cliché dramatique, c'est-à-dire, en matière de cinéma, le cliché social. Insidieusement, la moindre vie de l'individu, le cliché dramatique, la convention sociale, pervertissent le style documentaire, et jusqu'à cette vérité dans la fiction qui ont fait la gloire du cinéma britannique. Aussi longtemps que l'arrière-plan demeure au premier plan, et la société le principal personnage, le cinéma britannique est admirable, et inégalé dans son registre. Mais la caractérisation de l'individu demeure faible, et dès que l'histoire, c'est-à-dire le destin d'un homme, d'une femme, d'un couple, importe, alors les faiblesses apparaissent. C'est peut-être pourquoi le cinéma anglais, cinéma social, a trouvé, depuis qu'il n'y a plus urgence à peindre la communauté entière et son destin, son expression la meilleure dans la comédie, qui peint un moment, et non pas dans le drame, qui implique une vue sur le destin de l'homme seul, sur sa condition même. Voyez encore *Pool of London* (sottement intitulé en France les *Trafiquants du Dunbar*). Le metteur en scène, metteur en scène capable, est Basil Dearden; l'un des scénaristes, John Eldridge, qui esquissa, pour me répéter, un portrait de ville, Edimbourg, dans *Waverley steps*. Il s'agit cette fois d'un portrait de ville indirect; le port de Londres, la cité de Londres, dominicale et désertée. Ce n'est pas, même de ce point de vue, une exceptionnelle réussite, parce que l'histoire impose des impératifs assez fastidieux, assez impersonnels; mais la ronde

d'un agent dans la Cité vide, une bouteille de lait oubliée et qui est la preuve initiale du crime; la visite de la douane à bord; une course-poursuite parmi les artères de pierre où il n'y a pas de promeneurs : tout cela fait le portrait social. Il est surtout ici dans la vérité du décor et dans l'honnêteté des silhouettes. Mais, là-dessus, une histoire banale et de concoction pure; sur de bons extérieurs, comme un scénario de studio. La réalité, ou la menace, de ce divorce, pèse sur le meilleur du cinéma anglais. Noel Coward est, de ce point de vue, plus dangereux que T. E. B. Clarke. Il cultive une convention sociale assez fidèle, assez intelligente, mais terriblement bornée, qui fait des classes moyennes la tradition vivante, de la classe ouvrière le contrepoint comique (dans des emplois dramatiques spécialisés, un peu comme les noirs sont spécialisés à Hollywood dans des métiers exclusifs et parasitaires). La cinématurgie réside dans l'alternance suprêmement efficace de l'humour et du drame; *Ceux qui servent en mer* est, de ce point de vue, le modèle. Tout cela fait un univers de la convention, valable en ce sens que les grands traits sont justes, que la réfraction sur l'étranger (qui, seul, naturellement, peut définir l'Angleterre) est saisissante, et qu'en définitive l'univers anglais est plus qu'un autre celui de la convention. Mais, en regard, l'Italie affirme les droits de l'homme.

5

Enfin, Zavattini vint. Nino Frank a fait un beau portrait de Cesare Zavattini, l'écrivain, dans la chronique italienne du *Mercure* : « ... Un art du dimanche, timide et fragmentaire, fait de joliesses de détail et de clartés occultées, un lyrisme quelque peu invertébré, qui donne dans l'humoresque et finit par devenir une conception peut-être trop simple du monde (...) Un écrivain rare, minutieux, parfaitement original, donc aussi peu fait que possible pour atteindre une vaste popularité, ou même la consécration de l'élite, laquelle exige aussi qu'intervienne le nombre, le poids, la carrière année par année, ou au moins quelque emphase et précaution oratoire. » Mais, poursuit Nino Frank : « L'on a vu la personnalité si particulière de cet écrivain marquer sournoisement le meilleur cinéma italien, par une unité de style et d'inspiration qui donne comme un air de famillle aux ouvrages les

meilleurs de metteurs en scène aussi divers que Blasetti, Mattioli, Castellani, de Sica. » Et, en effet, le *Voleur de bicyclette, Sciuscia, Prima comunione, Pour l'amour du ciel, Quatre pas dans les nuages, Primavera, Un jour dans la vie* sont d'abord son œuvre. Il y a, en outre, sa collaboration à des films innombrables. Il y a son influence, qui domine tout le meilleur du cinéma italien, où se réfléchit la sympathique et minutieuse attention qu'il accorde à la créature humaine. Ce phénomène s'éclaire mieux à la lumière de l'interview capitale accordée par Zavattini à André Bazin pour *Radio-Cinéma*.

Il faut marquer d'abord que, au rebours de nombreux Italiens considérables, qui fuient l'expression de néo-réalisme, peut-être parce qu'ils se méfient des catégories critiques, peut-être dans la crainte qu'une école leur dérobe une part de gloire, peut-être parce qu'ils ne savent pas de quoi demain sera fait : Cesare Zavattini la revendique. Le contenu qu'il lui prête — qu'il lui prête et qu'il lui donne — est dit par lui sans équivoque. C'est la curiosité, l'amour du prochain. L'humilité, aussi, devant la création, qu'il pousse — il faut faire là la part du paradoxe signifiant — jusqu'au renoncement à l'art, communément défini comme un choix. Chaque pas, dit Zavattini, vaut un pas, chaque brin d'herbe un brin d'herbe. Mais tout brin d'herbe est un miracle suffisant. Il faut se pencher sur le brin d'herbe. Il applique cette vue franciscaine aux enfants de *Sciuscia;* au conducteur d'autocar de *Quatre pas dans les nuages* qui retarde le voyage parce qu'il vient de lui naître un fils; au bigame de *Primavera* qui ne veut faire de peine à aucune épouse; au chômeur du *Voleur de bicyclette;* au patron de combat de *Pour l'amour du ciel,* qui quête le bien sur le tard; et surtout à Toto, transmutation cinématographique du roman pour enfants écrit par Zavattini, nous dit Nino Frank, en 1943; Toto, qui se prouve la bonté du monde par l'exercice de sa propre gentillesse et qui est devenu le principal personnage de *Miracle à Milan.* Dans cette optique, le point-limite est atteint avec la plus mince matière. Zavattini pense que le meilleur scénario passerait par les tribulations d'une promenade, par la pulvérisation ultime du scénario. Le prochain se promène, comme c'est inattendu, quel beau film! De même suffit-il à Proust d'une allumette (même si la comparaison est dissonante de toutes les autres façons). Zavattini se reproche d'avoir chargé le *Voleur de bicyclette* de beaucoup trop d'épisodes encore.

Rien qui puisse mieux plaire au critique du *Mercure,* qui n'a cessé de pester contre la sinistre accumulation des épisodes, où se rodent les « productions ».

6

Ces vues franciscaines de Zavattini — néo-franciscaines, si l'on veut, et je ne veux, ni ne puis du reste, le compromettre dans aucune religion — sont, je crois, un bon point de départ pour une étude du jeune cinéma italien. Jean-Louis Tallenay, le rédacteur en chef de *Radio-Cinéma,* a poussé celle-ci dans la même direction. De ce cinéma, croit-il, il peut être rendu compte selon l'éclairage des trois vertus théologales : la foi, l'espérance, la charité. Transposées — il est difficile de refuser son accord à des gens qui prêchent cette transposition, qui y trouvent l'expression et la justification sociales du christianisme —, transposées donc, elles deviennent la foi en l'homme (à travers Dieu ou non), l'espérance dans la pérennité des valeurs humaines (avec ou non le salut de l'âme), la charité, ou l'amour du prochain. Il n'empêche que des problèmes subsistent, comme il est honnête, comme il est capital qu'on le sache. Le chômeur auquel on a volé son vélo, a été acculé à en voler un autre, s'est fait prendre, et n'a pas, à la fin du film, retrouvé le sien. Mais la foi, l'espérance, la charité marquent inégalement *Quatre pas dans les nuages, Primavera, Sciuscia, Pour l'amour du ciel,* entre autres; et font toute la résonance du *Moulin du Pô* d'Alberto Lattuada, qui sans elles ne serait qu'une œuvrette habile, du *Dimanche d'Août* d'Emmer, et surtout de *Vivre en paix.* Ce dernier film, sur un épisode de guerre, ou plutôt de paix dans la guerre, montre, parmi une famille italienne qui ne souhaite que la fin, un noir américain ivre et splendide, et un militaire allemand qui s'oublie presque. Une naïveté plus grande que nature, mêlée d'humour roublard, une prodigieuse proximité des caractères, faisaient passer sur une certaine indécision du registre et sur une construction boiteuse. Le décor naturel tirait son sel de l'anecdote, autant que le contraire. Le meilleur du caractère latin traversait et portait cette histoire, comme dans les bons films de Pagnol, lequel, parti d'un naïf et systématique *a priori* sur le théâtre filmé, comme moyen de réveiller les provinces (et sans doute de se faire riche, lui, Pagnol), est le néo-réaliste du dimanche.

Ses travaux du septième jour ont d'ailleurs présagé et devancé partiellement ceux des Italiens. A l'époque de *Vivre en paix,* j'avais enfermé cette impression dans une parenthèse. André Bazin a, comme d'habitude, fait une théorie du même propos. C'est que les mêmes évidences sont dans l'air, pour qui sait les respirer.

Vivre en Paix est encore un film important au regard de toute la nouvelle production allemande. A quelques rares exceptions près (œuvres de l'est pour la plupart), elle est, dans ses œuvres ambitieuses, la plus irréaliste du monde. Le problème de la culpabilité collective y est devenu le problème du destin du monde, du bien et du mal, notions métaphysiques. Elle siège au plafond parmi des anges danseurs de corde. Au lieu que les Italiens ne se sont pas beaucoup interrogés sur leur récent passé. En face des *Assassins sont parmi nous,* de *l'Affaire Blum,* de *Berliner ballade,* de *Herrlichen Zeiten,* de *Wozzeck,* de *Mariage dans l'ombre,* de dix autres films, les Italiens ne se sont attardés au problème de leur culpabilité nationale qu'une fois, dans les *Années difficiles,* de Luigi Zampa. Au fascisme, à la guerre, l'Italie, selon ce film, n'aurait jamais opposé que la gentillesse latine. C'est assurément peu, et nous savons bien aujourd'hui qu'elle fit plus que ce peu. On croirait que les auteurs n'en ont rien su. Mais là n'est pas l'important. Car, fondamentalement, ils ont raison, en ce que ce film qui se veut honnête et ne plaide guère, si ce n'est les circonstances atténuantes, gagne indirectement sa cause, en montrant que l'Italie, plutôt qu'une communauté en marche, avec bonne ou mauvaise conscience, industrieuse ou guerrière, l'Angleterre ou l'Allemagne, c'est une façon d'être et de regarder, c'est une certaine sagesse sans âge, c'est, au mieux, l'amour du prochain, en effet.

7

Zavattini ne doit pas rendre injuste pour les ancêtres déjà cités, Mario Camerini et Alessandro Blasetti. Une étude élégante et perspicace de Gavin Lambert dans *Sight and Sound* (janvier 1951) aide à les mieux situer. Le premier a imposé un genre en Italie, celui de la romance allègre et ironique, inspirée de Clair. Il a consacré Vittorio de Sica comme le jeune premier transalpin populaire. Il a contribué à former deux autres metteurs en scène au moins : Renato

Castellani et Mario Soldati; Zavattini lui-même a souvent travaillé pour lui.

Blasetti, en revanche, me paraît être un personnage, doué certes, mais assez épais. On se demande, s'il écrivait encore — il fut critique pendant quatre ans avant d'aborder la mise en scène — comment il se prononcerait aujourd'hui sur le meilleur cinéma transalpin. Notez qu'il y a apporté sa pierre, et point si négligeable même, mais comme à contre-cœur. Il a donné ses soins les meilleurs à deux grandes machines. Son premier film fut tourné en 1928, à vingt-huit ans; en 1933, il réalise *Garibaldi*, avec une certaine puissance d'expression dans les scènes de spectacle, mais en oubliant à peu près de raconter son histoire. Sa seconde grande machine est l'odieuse et ridicule *Fabiola*. Puis, comme pour passer le temps, trois films d'après Zavattini, qui prouvent surtout l'importance capitale du scénariste. En *Quatre pas dans les nuages* (le premier, tourné en 1942), Blasetti ne vit d'abord, m'a-t-on dit, qu'un petit film, assez prestement expédié et tout à fait indigne des grandioses images par lesquelles il veut signer son génie; quitte, après le succès auprès de l'opinion, à se parer des plumes du paon. Ensuite, *Un jour de la vie*, une tranche de vie collective assez peu convaincante; puis *Prima comunione*. Blasetti a réalisé en 1938 le premier film italien en couleur; son œuvre la plus personnelle, et la plus forte à ce titre, est la *Couronne de fer*. L'importance historique du personnage est indiscutable, et peut se comparer plus ou moins à celle de Sir Alexander Korda dans le cinéma britannique.

8

A présent, les deux metteurs en scène les plus considérables, en carrière et en nombre, sont Vittorio de Sica et Roberto Rossellini. Le premier passe le second en discernement, en sensibilité, en fermeté de propos, par la constance de ses hautes moyennes, par la continuité du style, par la distinction morale. Je n'ai malheureusement pas vu le premier film qui établit la haute réputation créatrice de ce comédien populaire, *I bambini ci guardano*, qu'il tourna en 1943. C'est l'histoire d'un enfant abandonné par une mère volage, que marquent la révélation sexuelle, en diverses circonstances où il se trouve en situation de voyeur involontaire. Certains

épisodes, écrit Gavin Lambert, égalent tout ce que de Sica a fait depuis. Les enfants sont encore les vedettes — bien qu'un peu moins directement les cobayes — de *Sciuscia*. Deux garçons achètent un cheval avec les profits du marché noir. La symbolique est peut-être assez claire, et la fin tragique. Ils ne pouvaient pas garder indéfiniment en commun leur plus chère propriété qui, dans le fait divers dont fut initialement transposé le film, était, m'assure Simone Signoret, une jeune prostituée. Toujours le même thème, donc, de l'enfance en proie au sexe; mais sur l'autre versant : celui de l'acceptation. La fin tragique de *Sciuscia* est peut-être un peu forcée, sauf à voir que l'on passe, comme du petit au grand écran, du registre réaliste au registre surréaliste. Il entre dans l'œuvre plus de puissance et de tendresse, d'ironie et de drame, de naturel et de profondeur, de « clartés occultées », plus de rayonnement, de substance qu'en cent films de production — mais plus de tout cela aussi que d'unité de style. C'est pourquoi le *Voleur de bicyclette* est une œuvre bien supérieure. Comme il se pourrait que ce fût encore le meilleur des films et qu'il a été dûment signalé en son temps, ici comme ailleurs, c'est un autre essai qu'il appellerait, de la longueur de celui-ci. Puis est venu le charmant Toto, franciscain laïque et moderne, de *Miracle à Milan*. Il faudrait surtout redire à ce propos la dette de de Sica à Zavattini.

Documentariste officiel du régime en compagnie de Francesco de Robertis, Rossellini s'est fait connaître en 1938 par un film à la gloire de l'aviation fasciste et de la conquête abyssine, écrit en collaboration avec Vittorio Mussolini : *Luciano sera pilota*. Suivirent deux autres films de guerre de la même veine. Comment il a prolongé sa carrière dans l'autre camp est sa seule affaire, et les choses italiennes sont assez compliquées pour qu'il n'y manque peut-être pas de justifications, après tout. Un certain nombre de gens ont dû être surpris cependant d'apprendre qu'il tournait *Rome, ville ouverte,* qui allait révéler au monde la renaissance cinématographique italienne. L'œuvre a de la force, du pittoresque, de la vérité, et elle est plus remarquable d'avoir été faite avec des moyens techniques sommaires, des acteurs inconnus — auxquels Anna Magnani et Aldo Fabrizi donnaient, il est vrai, la réplique —, et d'avoir été plus ou moins improvisée au fil des jours. Elle est gâtée pourtant par une violence forcée, une recherche de l'effet, un goût du mélo qui ôte à la peinture plus qu'il n'y ajoute; elle est passa-

blement informe. A la vérité, plutôt qu'une œuvre, c'est un témoignage. Par là, Rossellini entendait peut-être exorciser, en artiste autant qu'en homme, ses exercices de propagande, puisque la propagande est le contraire du témoignage. On pense aussi à la distinction qu'établit Jean Prévost, dans son *Stendhal,* entre honnêteté et franchise. *Rome, ville ouverte* est un film où il entre plus de franchise que d'honnêteté.

Il faudrait revoir *Païsa,* maintenant que la charge émotionnelle du film s'est émoussée. C'est, en tout cas, un film beaucoup plus important, et le meilleur de cet auteur. Il se pourrait qu'à revoir l'œuvre, on se sensibilise à une certaine maladresse, à une certaine pauvreté de ressources, du cinéaste devant son instrument, la caméra. Pourtant, toute inégale qu'elle soit à travers les six épisodes qui racontent, du nord au sud, la fin de la guerre en Italie, elle passe, comparée à *Rome, ville ouverte,* de la chronique à l'épopée collective, par le choix des thèmes, la multiplicité dans l'unité, le pathétique simple, le sentiment de surprise qui renouvelle le récit de bout en bout, et envoûte, comme on est envoûté par l'étrangeté des autres, leurs ressources insoupçonnées de courage, ou leur cruauté froide, ou leurs préjugés. Chaque épisode est achevé sans que l'on ait eu le temps de s'interroger sur la photographie, et la fresque rapidement brossée. C'est un film d'auteur comme il en est peu, et qui rejoint la nouvelle-reportage des Américains, et d'une éclatante importance d'époque. Puis c'est aussitôt la décadence de Rossellini, avec, ici et là, des moments heureux, quelques fusées. *Allemagne, année zéro,* pourtant, était une entreprise séduisante en son principe. Il s'agissait de faire le portrait d'un pays humilié, exsangue, en apprivoisant cette fois quelques-unes des commodités du studio, avec pour intrigue le fil le plus mince mais le mieux conducteur. C'est là qu'il eût fallu Zavattini, — ou certes plutôt un Zavattini qui serait à l'aise dans l'univers germanique. La tentative est un échec, avec au moins un moment inoubliable (le gosse qui pousse du pied une boîte de conserve en roulant dans sa tête des idées de suicide). Le film est interminable, la révélation ne jaillit pas. Peut-être le cinéaste fut-il soucieux de plonger dans l'ennui existentiel des Berlinois? De peindre au niveau? Son voyage au bout de la nuit, en tout cas, demeure incolore, et l'on échappe mal au sentiment qu'il ne sait parfois trop que faire de sa caméra, et qu'elle l'ennuie. Plus près de nous, les *Fioretti,* avec de bons moments, comme l'apparition du lépreux, commu-

niquent la même impression. Peut-être, en effet, Roberto Rossellini s'ennuie-t-il, et peut-être ne sait-il à quels saints se vouer? Le choix de ses sujets, depuis qu'il choisit, c'est-à-dire depuis *Rome, ville ouverte,* parait le fait d'un homme en vogue qui s'efforce à se survivre chaque fois en frappant les imaginations (la quête du sensationnel a presque toujours vicié son œuvre), plutôt que d'un auteur habité par un univers. En tout quoi, il y a les hauts et les bas. *Stromboli* est un désastre; le *Miracle* (une paysanne simplette s'imagine avoir rencontré saint Joseph et conçoit dans la montagne) est peuplé d'admirables images (mais qui doivent beaucoup à Magnani, au soleil, au décor naturel).

9

Chaque critique a ses Baruchs. Lambert fait grand cas de Renato Castellani, un metteur en scène peu connu en France, qui débuta, dans les années trente, comme assistant de Blasetti, écrivit une comédie pour Camerini et, après avoir sacrifié à la pompe du film d'époque, a récemment découvert un style plus personnel. Le critique anglais analyse trois œuvres auxquelles il attribue rythme, habileté narrative, homogénéité, détachement : *Mon fils le professeur, Sous le soleil de Rome,* (gosses gangsters), *Primavera.* Je n'ai malheureusement vu que le troisième, que je crédite volontiers de toutes ces estimables qualités. Sans doute faut-il citer aussi, parmi les autres metteurs en scène classés et de renom international, Giuseppe de Santis, Alberto Lattuada et Luigi Zampa. Le premier des trois possède la plus forte personnalité. Il n'est pas facile d'oublier l'impression laissée par la *Chasse tragique,* l'œuvre par laquelle il s'est bruyamment fait connaître. Sur un thème indiscutable et bienfaisant — la paysannerie exploitée —, il a greffé, avec une technique aussi habile qu'exhibitionniste, un assez impossible mélo social, mêlé d'érotisme raffiné et vigoureux ensemble. Il a renouvelé cet exploit avec *Riz Amer,* et l'effet cumulatif gêne un peu. Pour l'œuvre de Lattuada, élégante, froide, d'une rhétorique, narrative et visuelle, extrêmement polie, j'avoue quelque faiblesse, en particulier pour les films d'époque (cet enfer esthétique du cinéma) auxquels il parvient à donner vraisemblance et tonalité même; ainsi du *Moulin du Pô* (les origines du socialisme). Mais ce ne sont tout de même que

les assez délicieux exercices de style d'un tempérament de critique, ami de la gageure mais qui ne veut pas se jeter à l'eau. Lattuada échoue dès qu'il abandonne sa position de retrait, sa niche privilégiée, pour sacrifier à ce qui, pour lui, n'est sans doute que la mode, je veux dire le néo-réalisme. *Senza pieta* (un noir américain, une jeune italienne) a la même distinction, amusée et glacée, que ses autres films : mais la passion ne s'y communique pas, ce qui est, ici, plus grave. Ce latin est comme un Normand, trois cents siècles après les Vikings.

Luigi Zampa est prolifique.

10

Reste le chapitre le plus riche, le plus dispersé, le plus complexe, celui des cas, celui de ces cinéastes qui résistent à l'essai sur les dominantes. Il y a cinq cas. Antonioni, Emmer, Malaparte, Pagliero, Visconti. L'ordre alphabétique en vaut un autre, et toute hiérachie, devant ces hautes promesses, devant ces entreprises colossales et avortées, est décidément impossible. On peut, pour la commodité de la présentation, partir de ce qui entre le moins malaisément dans le propos pour aboutir *a contrario*.

Le *Dimanche d'Août*, de Luciano Emmer, est l'une des deux ou trois œuvres les plus fraîches de ces dernières années. Jean Fayard a donné un étendard à ce film. C'est, a-t-il dit, Courteline, Maupassant et Apollinaire. A qui redoutait l'étiolement du néo-réalisme, Emmer a fait une victorieuse réponse. Or, c'était son coup d'essai dans le cinéma de fiction, après une dizaine de films sur l'art, qui sont souvent des modèles et ouvrent une large avenue. De ceux-ci, Emmer m'a dit qu'il ne leur accorde pas de valeur expérimentale. Leur mérite est d'aller au plus droit, c'est-à-dire de raconter l'histoire qui est inscrite dans la pierre ou dans la fresque. Le commentaire, à la limite, devrait être inutile, et jusqu'aux mouvements d'appareil. Raconter une histoire. Le cinéaste accepte la théorie, provisoirement déconsidérée, sur le sujet dans l'art, qui passe par Valéry, Gide et Huxley. *Dimanche d'Août*, pour lui, c'est une autre façon de raconter une histoire, et de même son film sur Paris — *Paris, c'est toujours Paris* —, que je n'ai pas vu au moment où j'écris, mais dont il y a bon espoir

qu'il sera aussi réussi que celui de Julien Duvivier est théâtralement raté.

Marcello Pagliero, très à peu près, est au néo-réalisme ce que Prévert est à la poésie. *La nuit porte conseil* est l'une des plus mémorables pochades de l'écran, et l'une de ses plus sensibles chroniques. Je ne crois pas que la caméra ait jamais exploré, d'une vision plus alerte et plus avertie, les couleurs de la déambulation nocturne. Il y a le candidat au suicide qui retrouve l'amour. L'ancien président du Conseil devenu fou (joué par de Sica). Il s'adresse dans un café à des recrues imaginaires. Un couple se propose de pervertir une jeune fille. Il y a encore, entre autres, des soldats alliés, bêtes et bons chiens comme tous les soldats du monde. Pagliero s'est fixé à Saint-Germain-des-Prés et il a tourné trois autres films. Je ne sais pas du tout si Luchino Visconti peut être réputé néo-réaliste. S'il le peut être, c'est à la façon dont on peut faire entrer l'Eisenstein de *Que viva Mexico* dans les catégories russes. Visconti, en vérité, fait éclater les catégories. Il débute en 1943 par une adaptation fort libre du *Facteur sonne toujours deux fois,* ré-intitulée *Ossessione.* Les droits, qui n'avaient jamais été acquis par le producteur italien, le furent ensuite par la *M. G. M.,* de sorte que la mise de fonds fut perdue, le film ne fut jamais projeté, si ce n'est privément, à des privilégiés qui louent en lui la naissance d'un style. Quel style au juste? Un commencement de réponse apparaît dans le second film de Visconti, *La terre tremble.*

Il s'agissait de brosser une immense fresque sicilienne, naturaliste et unanimiste, en trois épisodes. Visconti se rendit sur place, insoucieux de toute construction dramatique, de toute durée de tournage, et fit des pêcheurs et des habitants ses personnages. Ceux-ci parlèrent librement dans leur dialecte, selon un simple dialogue indicatif. Le jour que le producteur, Salvo d'Angelo, arrêta les frais, le premier épisode n'était pas terminé; mais il existait un bout à bout de trois heures et demie. Alain Resnais, à qui je dois la plupart de ces détails, ajoute qu'il fallut doubler ou sous-titrer en italien. Il fallut surtout, au montage, tisser, avec cette matière hirsute, une histoire cohérente en quatre-vingt-dix minutes. Certains admirables épisodes, parmi les mieux venus, disparurent complètement : ainsi de la promenade du jeune chômeur parmi le marché aux poissons, qui durait une demi-heure. Le film est venu en France, pour un seul jour, accompagné d'un commentaire de Georges Huisman, tauto-

logique, désastreux et qui retourne la conclusion coopératiste en faveur d'on ne sait quelle acceptation nauséabonde et faussement chrétienne.

Cela fait l'œuvre informe que l'on devine, mais qui rappelle la grandeur d'Eisenstein et celle de Renoir (dont Visconti fut l'assistant, pour les *Bas-Fonds* et pour la *Partie de Campagne*). Elle est baignée d'aristocratique compassion; elle rend pleine justice à la sènsuelle noblesse d'attitudes de la femme sicilienne; le mariage de la vérité et de l'art gagne haut la main ces superbes parties de détail. Le soleil joue sur les murs lépreux. Les visages sont de Vinci; de Modigliani; de Goya quelquefois. La profondeur du champ ajoute à l'ensorcellement comme à la méditation. L'opérateur G. R. Aldo a superbement servi Visconti.

11

Avec *Christ interdit*, nous sortons du sujet. Malaparte a certes assimilé la recette, pour la dominer à sa guise : il y a bien au rendez-vous les campagnes et les villages d'Italie : mais stylisés, transfigurés, théatralisés. Il se drape même dans le message néo-réaliste. Car il ne sera pas dit qu'il n'aime pas non plus le prochain. Mais, en esprit, et par delà ces précautions, tout diffère. Il a des querelles à régler, avec lui-même, avec les autres en général, avec Dieu; il sème d'indéchiffrables auto-justifications au septième degré. Il est au rebours de la gentillesse latine. Il nous rappelle ingénument qu'il est demi-allemand, en mêlant, à sa réflexion sur le sang des innocents, la métaphysique et jusqu'à la plus impérieuse et la plus déplacée. Jusqu'à interpeller le ciel sur la dernière image, d'une interrogation tonitruante et *crescendo*. Je sais bien que le *per che* des Italiens est beaucoup plus compliqué que notre élémentaire pourquoi : mais on demeure sidéré. L'œuvre est à peu près aussi déplaisante que le personnage. Mais elle est aussi véritablement grandiose, même si ce n'est qu'en surface et théâtralement.

Sur un simple fil dramatique — le retour du partisan, déterminé à se venger de son dénonciateur, que l'entourage protège — des variations sur un thème, où il y a à boire et à manger; mais ménagées sous les espèces de répliques échangées entre les porte-parole et démons de l'auteur d'une part, le chœur villageois de l'autre; les décors sont jusqu'à

la campagne elle-même, et l'auteur a frappé la note qu'il voulait dès la première scène. Un interminable travelling en hélicoptère suffit à dépayser la terre; puis deux personnages, sur une route de montagne, parlant selon les conventions de la rampe, avec ces airs entendus et cette façon de ne pas entendre ce qui est à portée d'oreille, qui dénoncent le jeune théâtre ambitieux. Lequel j'exècre, d'ailleurs, mais l'étrangeté de la stylisation de ce jeu sur l'écran, le dépaysement d'un pays par les moyens de la photographie forcent l'attention. La réussite du film et son importance sont ainsi par delà les intentions, les justifications, le personnage qui est le Christ, le personnage qui est Marie-Madeleine, la guerre, la paix, la culpabilité, l'innocence, la métaphysique. Elles sont de l'ordre du langage. Elles résident dans un nouveau mariage du discours et de l'image, dans l'invention de l'opéra-tragique.

12

Evidemment le meilleur du cinéma italien est néo-réaliste, mais non pas tout de lui, puisque les généralités sont coupables. De même qu'il est des films anglais où la vérité sociale n'est pas que dans le décor collectif, mais aussi dans des individus *(I know where I'm going, Chance of a life-time)*, de même il est un cinéma italien de qualité qui est étranger à l'Italie; qui ne doit rien au néo-réalisme et tout à la jeune tradition moderne et universelle, ou du moins un tel film. C'est *Cronaca di un amore* du jeune Michelangelo Antonioni, premier film de fiction d'un auteur dont on attend le second avec quelque impatiente curiosité (on aimerait aussi voir les documentaires où il s'est formé). *Cronaca di un amore* est un fait divers anobli par l'ambiguïté, à la façon de *Double indemnité*, de *The reckless moment*, et qui rappelle d'assez près le *Facteur sonne toujours deux fois*. L'action se situe à Milan, dans un climat presque nordique, parmi des gens dont le comportement repose de la bande sonore un peu piaillante de beaucoup de films italiens. Le mari est industriel. L'épouse renoue avec son ancien amant. Le couple adultérin partage la responsabilité mi-accidentelle mi-morale d'un crime qu'il n'a, littéralement, pas commis. C'était pour se débarrasser d'une rivale. Ils complotent désormais de faire disparaître le mari, lequel se tuera par accident. L'accident lui-même fera

leur séparation et leur malheur. Ces jeux sont ceux mêmes du cinéma américain sophistiqué, dans ses meilleurs moments. Il y entre un jansénisme de l'absurde tout à fait à la mode, qu'on peut même réputer kafkaien, si l'on veut. Le contrôle du récit, la discrétion du ton, la justesse de chaque moment, la variété des décors et des milieux, l'ample registre des cadrages, l'impitoyable perfection des éclairages, la minutieuse perfection du jeu, si rare en dehors des pays anglo-saxons, tout cela fait une œuvre traitée avec un vigoureux et pourtant sensible détachement, une sorte de film de Bresson qui serait tout extérieur, une sorte d'exercice de style absolument supérieur, bien qu'un peu sacchariné.

Ainsi existe-t-il, en marge du puissant courant central, un second cinéma italien — Visconti, Malaparte, Antonioni — plus riche et varié, après tout, que je ne le disais tantôt.

GRIMAREST ET LA
" VIE DE M. DE MOLIÈRE "

d'après des documents inédits (1)

par GEORGES MONGRÉDIEN

On ne sait à peu près rien de la vie de Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest. Malgré mes recherches, je n'ai pas été beaucoup plus heureux que mes devanciers. Je puis cependant apporter quelques utiles précisions qu'ils ont ignorées.

Le grand-père de Grimarest, Robert Le Gallois, était valet de chambre de la reine Marie de Médicis, lorsqu'il épousa en 1631 une demoiselle Marie de Saint-Aubin (2). De sa protectrice, il avait obtenu la recette générale du domaine du duché d'Alençon. Il prit ensuite la ferme de l'abbaye de Saint-Etienne de Caen, dont le Cardinal-Archevêque de Lyon était titulaire, puis la ferme des Aides de Caen, Bayeux et Falaise, à laquelle il associa son beau-père. Il mourut en septembre 1638 laissant une jeune veuve de vingt-deux ans avec trois enfants dont l'aîné avait cinq ans. L'année suivante, Marie de Saint-Aubin se remaria avec un sieur Jean Onfray, son domestique, dont elle eut longtemps après une fille, et que les enfants du premier lit, au cours d'un procès interminable, qui dura au moins de 1681 à 1701, accusèrent de les avoir frustrés de leur bien.

(1) Cette étude servira de préface à une édition critique de la *Vie de M. de Molière*, qui est achevée.

(2) L'Etat de la Maison de Marie de Médicis comporte en effet Robert Gallois (*sic*), dit des Loges, entré au service de la reine-mère en 1626. Cf. E. Griselle, *Etat de la Maison du roi Louis XIII*. Paris, 1912, n° 2971.

Son contrat de mariage, du 11 février 1631, lui donne les titres de « écuyer, conseiller du roi et receveur ancien et alternatif du domaine du duché d'Alençon, commissaire ordinaire des guerres et valet de chambre ordinaire du Roi ». Arch. Nat. Y 171, f° 417.

De ces trois enfants, l'aîné, Tanneguy Le Gallois, sieur de Beaujeu, capitaine de vaisseau, fut commandant de la marine au Havre; le second se prénommait François; le troisième, une fille, Marie-Elisabeth, épousa Nicolas de Cahaigne, sieur de Boismorel.

François Le Gallois, le père de Grimarest, exerça la charge de lieutenant de robe courte de la Prévôté de l'Hôtel (3).

Si l'âge porté sur son acte de décès est exact, Grimarest serait né en 1659; il épousa Jeanne Forfait (4) et en eut au moins deux fils, Charles-Honoré, né le 17 février 1685, qui fut grammairien, et Jean-Henri. Charles-Honoré épousa, le 29 novembre 1716, Renée Dryon de Villevert (5).

Ce mariage opposa longtemps le père et le fils en un long procès, au cours duquel furent publiés des factums, qui nous apportent quelques renseignements (6).

C'est chez une demoiselle Vailly habitant rue du Four, de même que la famille Grimarest, dont elle était l'amie, que le fils de Grimarest, vers l'âge de dix-neuf ans, avait connu Mlle de Villevert, à qui il enseignait la basse de viole, et qui était sensiblement plus âgée que lui. Il ne tarda pas « à porter ses hardes » chez elle et à s'y installer, sous les yeux de la mère. Grimarest et sa femme s'opposèrent au mariage et intentèrent contre la demoiselle Vailly et la dame de Villevert une action en « rapt, séduction et enlèvement » du fils « qu'une aventurière a séduit ». J'ignore comment le procès, qui battait son plein en 1708, fut jugé, mais, on l'a vu, Charles-Honoré finit par épouser Mlle de Villevert, après la mort de son père d'ailleurs.

Dans ses factums, la demoiselle Vailly écarte l'accusation de complicité portée contre elle dans le « rapt » du fils Grimarest. Elle explique l'hostilité de Grimarest contre elle de la manière suivante : celui-ci lui aurait demandé son appartement pour faire jouer une de ses comédies; son refus aurait mécontenté Grimarest, qui aurait écrit une comédie

(3) Tous ces renseignements sont tirés de deux factums publiés par les enfants du premier lit de Marie de Saint-Aubin contre la fille du second lit. Bib. Nat. f° Fm 9368 et Thoisy, 446, f° 198.

(4) Le 20 mai 1699, il l'autorisa à accepter, sous bénéfice d'inventaire, l'héritage d'une dame de Fleury. Arch. Nat. Y 4079, acte cité par M. Léon Chancerel, dans sa préface de la *Vie de Molière*.

(5) Cf. Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, 2e édition, 1872, p. 660.

(6) Cf. Bib. Nat. f° Fm 9366 et 9367; Thoisy, 102, f° 73. Thomas-Simon Gueullette, qui connut Grimarest, conserva ces factums dans un de ses registrer que j'ai pu consulter grâce à l'obligeance de M. J. E. Gueullette. Sa collection comporte un factum qui n'est pas à la Bib. Nat. et fournit leur date : septembre 1708 à mars 1709.

contre elle, qu'il aurait colportée dans les salons. Grimarest nie d'ailleurs le fait.

La demoiselle Vailly présente son adversaire comme un besogneux qu'elle aurait généreusement aidé : « Tous leurs amis savent que ce voisinage lui ayant donné entrée dans la maison de la suppliante, il en devint insensiblement le maître et qu'il allait prendre chez elle tout ce qui lui manquait de meubles les plus nécessaires, dont la suppliante aurait honte de faire le détail : le manque de choses, dont on a besoin tous les jours, ne marque pas de grands biens. Mais, comme la suppliante l'a dit, bien loin de lui reprocher ce besoin, elle l'en plaint... »

Ailleurs, elle le montre « portant le deuil de son défunt patrimoine, réduit à vivre du revenu de son esprit; tenant des pensionnaires de tout sexe, donnant pour de l'argent des leçons de mathématiques; trois chambres et une cuisine pour le père et la mère, et trois enfants avec environ trois cents livres de meubles, composent tout son patrimoine ».

Grimarest, piqué au vif, réplique : « Le sieur de Grimarest possède actuellement le patrimoine dont son père et sa mère ont vécu honorablement dans la province; cela est public (7). S'il enseigne les mathématiques, ce qu'il fait avec honneur et avec succès, c'est par tendresse pour ses enfants. Il veut se mettre en état « de les mieux élever et de leur procurer leur avancement. » Sa grand-mère Onfray a laissé plus de 15.000 livres de rentes, — objet du procès en succession dont nous avons parlé; « il occupe un appartement de huit pièces meublées convenablement à une personne de son état; il y a vingt-cinq années qu'il est dans le faubourg et connu dans son quartier pour un homme arrangé. » Puis, prenant à son tour l'offensive, il disait des dames de Villevert : « Ce sont des femmes qui sont dans une grande nécessité, et qui reçoivent tous les jours par aumône quelques restes d'une Communauté pour leur nourriture. C'est une mère qui fait des commissions pour obtenir de quoi se vêtir. » Mesquines querelles de mauvais voisinage...

Que fait donc Grimarest dans la vie, hors ses livres qui ne doivent pas suffire à le faire vivre avec sa famille? Il a

(7) Je relève cependant dans un des factums précités que Grimarest avait renoncé à la succession de son père; ses adversaires en tiraient parti pour lui dénier le droit de représenter son père défunt dans la procédure.

d'abord un emploi : un des factums précités le qualifie en effet d' « Intendant du maréchal duc de Noailles »; on a vu aussi qu'il donnait des leçons de mathématiques. C'est lui sans doute qui enseigna son fils dont il dit : « Il n'y a point de jeune homme qui, à son âge, ait ensemble des connaissances supérieures aux siennes dans les mathématiques, dans tout ce qui a du rapport à l'art militaire, dans l'architecture civile et dans le dessin. »

Une tradition, rapportée par tous les dictionnaires biographiques, ajoute que, maître de langues à Paris — la demoiselle Vailly le qualifie en effet d' « habile interprète des langues » — il enseignait le français aux seigneurs étrangers qui visitaient la capitale, leur servait de cicerone et les amusait par ses innombrables anecdotes. Et de fait, dans son procès contre Mlle Vailly, nous le voyons citer comme témoins des étrangers de marque : le sieur Flescher, fils du président de la Chambre des finances du prince de Saxe-Zeitz; le sieur Gunther, son gouverneur; le sieur Klingraffen, fils de l'envoyé d'Hanovre à La Haye; le sieur Klem, gouverneur du comte de Lewenhaupt. Dans un de ses factums, il parle d'un « gentilhomme de distinction de Saxe, qui était en pension » chez lui.

Ce polygraphe, qui écrivait aussi bien sur la grammaire que sur l'art militaire, biographe de Charles XII de Suède et de Molière, professeur de mathématiques, interprète et cicerone auprès des étrangers de passage à Paris, semble avoir eu les activités les plus diverses.

Grâce à l'amateur de théâtre Thomas-Simon Gueullette, nous possédons quelques renseignements complémentaires sur Grimarest. Gueullette les avait notés sur son exemplaire de *la Vie de Molière* (8). Grand amateur de théâtre — surtout de théâtre italien — Gueullette était aussi un comédien de salon, dans une petite troupe qui jouait chez un certain M. Langlois Doinel, fils d'un fermier général, habitant rue du Four. Mme de Grimarest, ayant assisté à ces représentations, fit écrire à Gueullette par un de ses amis : « ...M. de Grimarest, le père de celui avec lequel j'ai été chez vous, homme connu dans la république des lettres, car vous n'ignorez pas que c'est lui qui a donné au public

(8) Cet exemplaire appartient aujourd'hui à M. J. E. Gueullette, auteur d'une excellente thèse sur son grand-oncle (1938). M. Gueullette a bien voulu me communiquer ce précieux exemplaire, je lui renouvelle ici l'expression de ma gratitude.

l'histoire de ce jeune et brave héros Charles XII, roi de Suède et qu'il est aussi l'auteur de la vie du Térence français, c'est-à-dire de l'illustre Molière, M. de Grimarest le père, dis-je, et sa femme, qui est des plus aimables, se disposent à jouer une comédie de la façon du premier et seraient charmés de trouver pour cela des acteurs qui excellassent dans l'art de la déclamation. Or, Mme de Grimarest qui, chez nos voisines (9) vous a vu jouer il y a quelque temps la comédie avec l'applaudissement et l'on peut dire l'admiration générale de tous nos spectateurs, en a fait à son mari un récit si avantageux et cependant très conforme à la vérité qu'il souhaiterait passionnément que vous voulussiez entrer dans sa société et prendre quelque rôle dans sa comédie. Vous pouvez compter, notre cher ami, que M. de Grimarest se connaît en gens de mérite et que son suffrage doit entraîner celui des autres. » Et, pour mieux tenter Gueullette, l'ami des Grimarest précisait que les acteurs bénévoles ne seraient obligés à aucune dépense et que les spectacles se donneraient « dans une salle commode, spacieuse, en un théâtre très aéré et dans une maison où l'on sera à l'abri de l'inspection du Lieutenant de police »... Nous savons ainsi que Grimarest écrivait des comédies de salon. Gueulette répondit à l'appel de Mme de Grimarest qui était « extrêmement aimable et avait beaucoup d'esprit ». Ainsi Gueullette joua-t-il « le rôle de Valentin dans les *Menechmes*, et un autre rôle de valet dans une petite pièce (dont j'ai oublié le nom) de la façon de M. Grimarest ». D'ailleurs, bien qu'au cours de ces représentations, Gueullette ait fait la connaissance de la fille de Molière, il se lassa « de ne jouer que dans des pièces de sa façon (de Grimarest) qui étaient bien mauvaises et qu'il soutenait admirables quoique les comédiens français les eussent toutes constamment refusées; d'ailleurs mes rôles étaient très insipides et il fallait encenser continuellement le maître de ces ouvrages sur les productions de son esprit ». Selon Gueullette, Grimarest n'était pas meilleur comédien qu'auteur, « car excepté les rôles d'ivrognes et de gascons qu'il rendait assez bien, c'était un acteur fort médiocre ».

Nous n'en saurons d'ailleurs jamais plus sur les œuvres

(9) Ces voisines ne seraient-elles pas la demoiselle de Vailly et la demoiselle Martin qui logeait chez elle? On voit, par les factums cités ci-dessus qu'elle tenait chez elle une sorte de petite « académie », où elle réunissait des amateurs de physique, de morale et de musique. Avant leur brouille, à propos du « rapt » de leur fils, Grimarest et sa femme fréquentaient chez ces voisines.

dramatiques de Grimarest, qui n'ont pas dû sortir du cadre de la comédie de salon.

Grimarest mourut le 23 août 1713. Il habitait alors rue de Vaugirard (10).



Dans les premiers mois de 1705 (11), paraissait la *Vie de Molière* de Grimarest. L'ouvrage eut un succès certain; deux contrefaçons lyonnaises, une contrefaçon hollandaise, deux traductions, hollandaise et allemande, l'attestent. Pendant un demi-siècle, il devait servir de préface naturelle à plusieurs éditions des œuvres de Molière, jusqu'à ce qu'il fût remplacé par la *Vie de Molière* de Voltaire, qui n'est d'ailleurs qu'un raccourci de celle de Grimarest.

Le *Journal de Trévoux* en publia une longue analyse (12).

Le premier jugement sur l'œuvre de Grimarest vient de Boileau; dans une lettre à Brossette du 12 mars 1706, le critique écrit : « Pour ce qui est de la *Vie de Molière,* franchement ce n'est pas un ouvrage qui mérite qu'on en parle; il est fait par un homme qui ne savait rien de la vie de Molière, et il se trompe sur tout, ne sachant pas même les faits que tout le monde sait. » Cette première condamnation, venant d'un homme qui avait été l'ami de Molière et son défenseur, a pesé lourdement sur son œuvre. Tous les détracteurs de Grimarest s'y réfèrent. Que Boileau n'a-t-il corrigé l'œuvre de Grimarest ou conté lui-même la vie de Molière! Nous verrons plus loin que, loin de se « tromper sur tout », Grimarest, en dépit de ses erreurs, a fait un estimable effort vers l'exactitude et qu'il l'a souvent atteinte. Le plus grand tort qu'il ait eu, c'est de négliger d'interroger Boileau, qui aurait été à même de lui apprendre bien des choses. Cette défaillance de son enquête pourrait bien être la cause profonde de la mauvaise humeur de Boileau à son égard...

Brossette, qui ne voyait que par son grand ami Boileau, ne pouvait en juger autrement, d'autant plus qu'avec son ami J.-B. Rousseau, il préparait une édition annotée des œuvres

(10) Cf. Jal, *loc. cit.* Les dictionnaires donnent souvent la date erronée de 1720 pour sa mort. Le P. Lelong, *Bibliothèque historique de la France*, I, n° 6095, donne la date exacte de 1713.

(11) L'approbation de Fontenelle est du 15 décembre 1704 et le privilège du 11 janvier 1705.

(12) *Mémoires pour l'histoire des Sciences et des Beaux-Arts*, juillet 1705, pp. 1384-1406.

de Molière, qui ne vit d'ailleurs jamais le jour. Tous deux sont d'accord pour exécuter sommairement leur devancier Grimarest. De Bruxelles, J.-B. Rousseau écrit à Brossette, le 24 mars 1731 (13) : « Celui (le témoignage) de notre cher Baron peut être fort bon à certains égards, mais vous l'avez connu et vous savez que le talent qu'il avait de peindre emportait quelquefois son imagination au delà des bornes du vrai. L'auteur de la prétendue vie de Molière a trop consulté notre ami et trop peu sa raison, et pour avoir sans discernement transporté sur le papier toutes les bagatelles fausses ou vraies qu'il lui avait ouï conter sans avoir pu y transporter les agréments avec lesquels il les racontait, il a fait d'un seul coup un des plus faux et des plus ennuyeux romans qui aient jamais paru. » Et J.-B. Rousseau mettait à sa collaboration avec Brossette la condition expresse qu'on écarterait de l'édition projetée « cette misérable vie de Molière qu'on a mise à la tête des éditions précédentes et où on ne voit ni vérité, ni style, ni sens commun, ouvrage plus propre à rendre méprisable et ridicule cet illustre acteur qu'à donner la moindre lumière sur ses écrits ou sur sa personne ».

De Lyon, Brossette répondait à J.-B. Rousseau, le 9 avril 1731 (14) : « Si j'ai tiré de grandes lumières des conversations que j'ai eues avec notre ami Baron, ne croyez pas que j'ai adopté sans réserve tout ce qu'il m'a présenté. Je me suis précautionné contre tout ce qui pouvait être suspect, et j'ai su distinguer les circonstances qui ne servaient que pour l'ornement et qui étaient, pour ainsi dire, les fleurs de son imagination. J'avais d'ailleurs une règle pour juger de son exactitude : c'était quand ce qu'il me racontait se trouvait conforme à ce que j'avais appris ou de M. Despréaux ou de quelque autre témoin digne de foi; mais vous en pourrez juger vous-même, monsieur, par l'examen que vous ferez de mes remarques, quand je les soumettrai à votre critique, avant que de les donner au public. Quant à la vie de Molière écrite par M. de Grimarest, je conviens qu'elle mérite d'être supprimée. Lorsqu'elle parut, il y a vingt-six ans, M. Despréaux m'en écrivit de son propre mouvement, pour me témoigner son indignation et le grand mépris qu'il avait pour cet ouvrage. Ainsi, monsieur, vous avez grande raison de

(13) *Correspondance de J.-B. Rousseau et de Brossette*, éd. Paul Bonnefon, Paris, 1911, II, 39.
(14) *Ibidem*, II, 44.

souhaiter qu'il soit exclu de la nouvelle édition à laquelle on doit travailler. »

A la même époque, le P. Niceron portait un jugement beaucoup plus favorable : « Cet auteur a fait de grandes recherches et fait mieux connaître Molière qu'il ne l'était (15). » Et, de fait, tous les biographes de Molière au XVIIIe siècle, de La Martinière à Voltaire, restèrent tributaires de Grimarest, qui fut leur source unique.

Lorsque au XIXe siècle les chercheurs et fouilleurs d'archives, de Beffara à Soulié, de Bazin aux collaborateurs du *Moliériste* apportèrent les documents nouveaux qui sont aujourd'hui la base de toute biographie de Molière, on s'aperçut qu'ils contredisaient, en un certain nombre de points, le récit de Grimarest. Grisés par leurs découvertes, les moliéristes fervents du siècle dernier prirent l'habitude de dénigrer systématiquement son œuvre. Bazin résume assez bien leur position générale : « Un homme sans nom, sans autorité, sans goût, sans style, sans amour au moins du vrai; un de ces besogneux subalternes qui touchent à tout et gâtent tout ce qu'ils touchent, autorisés à leurs méfaits par la coupable apathie des honnêtes gens (16). »

Mais peu à peu, on prit l'habitude de juger un peu moins sommairement la *Vie de Molière* de Grimarest. La réimprimant en 1877, Poulet-Malassis notait bien ce qu'elle a d'unique pour nous par la proximité des temps : « Sans doute peut-on rêver de lui (Molière) une plus haute, mais non plus touchante et plus vive image. C'est dans Grimarest que Molière reste le plus présent, le plus familier. » Et cela nous paraît très juste. Peu après, Gustave Larroumet (17) portait un jugement du même ordre : « Grimarest écrit mal, il a l'esprit cancanier, il manque de critique, mais il fait son possible pour être bien informé, et somme toute, son livre a rendu les plus grands services; c'est encore le plus riche fonds de renseignements sur l'histoire de Molière... Grimarest n'a jamais cessé d'être la source principale. »

Paul Mesnard, un des plus consciencieux et plus fins biographes de Molière, écrit (18) : « Bien qu'on doive toujours contrôler son livre, et malgré le jugement beaucoup trop

(15) Niceron, *Mémoire pour servir à l'histoire des hommes illustres*, 1734, XXIX, p. 205.
(16) *Revue des Deux Mondes*, juillet 1847.
(17) *La Comédie de Molière*, Paris, 1887.
(18) Paul Mesnard, *Notice biographique sur Molière*, Paris, 1889, p. 33, n. 1.

sévère que Boileau, un jour de mauvaise humeur, en a porté dans une lettre écrite le 12 mars 1706 à Brossette, qui lui en avait parlé plus équitablement, nous ne voudrions pas laisser croire au parti pris de nous défier toujours de ce biographe. Ce serait ingratitude pour le grand service qu'il a rendu en écrivant le premier une *Vie de Molière* d'une suffisante étendue, et cela lorsque vivaient encore des contemporains et familiers du poète, qu'il a consultés. Il y a chez lui un riche et souvent solide fonds d'informations que les plus dédaigneux ont été heureux d'exploiter. Nous sommes d'avis que, derrière Grimarest, il est bon de voir ceux qui l'ont renseigné, et que la valeur de sa *Vie de M. de Molière* repose surtout sur celle des sources qui lui ont été ouvertes. »

Jugement équitable et pondéré, qui rend un juste hommage à l'enquête sérieuse de Grimarest. M. Abel Lefranc (19) est encore plus affirmatif que Paul Mesnard : « Grimarest s'est livré, au sujet de Molière, à une enquête, longue, suivie, minutieuse. Il a consulté les gens et surtout les acteurs qui avaient pu le connaître particulièrement. Baron a été son guide principal; Fontenelle s'est intéressé à son œuvre. Sans doute, il a commis des erreurs ou des exagérations, mais il n'a jamais menti de propos délibéré. Il tient compte scrupuleusement du nombre et de la qualité des témoignages... Il n'a pas commis tant d'erreurs qu'on l'a dit; il a été confirmé sur beaucoup de points; sur d'autres, nous sentons bien qu'il a su et dit la vérité. »

On n'en continua pas moins à relever non sans sévérité, les erreurs de Grimarest (20). Mais les historiens de Molière avaient toujours recours à lui. En 1930, M. Léon Chancerel rééditait son ouvrage, précédé d'une très fine et compréhensive préface, où il signalait le goût de comédiens éclairés, comme Charles Dullin ou Copeau pour cette biographie « naïve, puérilement coloriée et non sans bavures ». D'ailleurs, ajoutait avec raison M. Léon Chancerel : « Dans le domaine des affirmations suspectes, combien de Moliéristes notoires n'ont rien à envier à ce Grimarest qu'ils dénigrent (21) ! »

(19) Abel Lefranc, *La vie et les ouvrages de Molière, Revue des Cours et Conférences*, 19 avril 1906, p. 262.
(20) Cf. Tilley, *A Grimarest's Life of Molière, Modern language Review*, 1918, p. 439-454.
(21) Rendant compte de cette nouvelle édition dans les *Nouvelles Littéraires* du 11 avril 1931, Georges Ascoli écrivait : « Sa curiosité impartiale lui a permis de tracer de l'homme un portrait moral qui, selon ses termes, est « plus ressemblé qu'on ne pense », et peut-être a-t-il sur ce

Le dernier biographe de Molière, Gustave Michaut, a été le plus sévère à l'égard de Grimarest (22). Il rejette systématiquement son témoignage comme suspect. Il repousse dédaigneusement les « anecdotes puériles et invraisemblables » du « biographe marron de Molière ». Il relève impitoyablement ses erreurs et en dénombre vingt-cinq qu'il brandit triomphalement. Il en a d'ailleurs oublié quelques-unes, que j'ai relevées, et qui augmentent ce total qu'il croit décisif. Je reviendrai sur la question, mais quand on fait un bilan, il faut peser l'actif et le passif, et aux erreurs opposer les exactitudes. Je me charge de relever dans les ouvrages de Gustave Michaut plus de vingt-cinq erreurs matérielles et cela ne les empêche pas de constituer la biographie la plus complète, la plus exacte, et la mieux informée que nous possédions sur Molière.



Devant des appréciations aussi divergentes, j'ai cru que le seul moyen de porter un jugement équitable sur l'ouvrage de Grimarest était d'en établir une édition critique, en rapprochant son texte des documents authentiques et des autres témoignages que nous possédons. C'est ce que j'ai fait, aussi complètement et impartialement qu'il m'a été possible.

Comment a travaillé Grimarest? Il a d'abord lu tout ce qui, avant lui, avait été écrit sur Molière depuis sa mort; d'abord la préface de l'édition de 1682, œuvre de La Grange et de Vivot, amis de Molière, qu'il a très largement utilisée, comme je le montrerai, et à laquelle il a emprunté — en y ajoutant, il est vrai, quelques erreurs — les dates des premières représentations des comédies de Molière; il a lu et cite *l'Art poétique* de Boileau, les *Caractères* de La Bruyère, les *Hommes illustres* de Perrault, le *Dictionnaire* de Bayle et même des recueils comme le *Menagiana* et le *Furetirana*. Et s'il n'a pas cité l'article nécrologique du *Mercure Galant* de juin 1673, c'est qu'il n'y avait rigoureusement rien à en tirer. Du point de vue livresque, il a donc fait le tour des sources imprimées

point « atteint la vérité » : les faits et les vraisemblances psychologiques ne contredisent point certaines de ces notations dont on n'aperçoit point pourquoi Grimarest ou ses informateurs les eussent inventées. »

(22) Voir ses trois ouvrages sur Molière et surtout *La biographie de Molière*, dans les *Annales de l'Université de Paris*, 1932, p. 125-147.

en 1705; il n'était évidemment pas question pour lui de fouiller les archives.

D'autre part, il a formellement récusé le témoignage de la *Fameuse Comédienne*, ce pamphlet fort suspect et rempli de calomnies contre la femme de Molière; s'il cite dédaigneusement l'*Elomire hypocondre* de Le Boulanger de Chalussay, il se garde d'utiliser cette comédie satirique, systématiquement hostile à Molière, en dépit des renseignements précieux qu'elle contient sur sa biographie.

Grimarest n'a pas limité sa documentation aux sources imprimées; écrivant trente ans après la mort de Molière, il a recueilli le témoignage de gens qui avaient connu Molière et qui avaient vécu auprès de lui. Et cela est pour nous d'un prix inestimable. Les documents d'archives, les actes d'état civil ou notariés, pour précieux qu'ils soient, ne nous apprennent pas tout sur un homme; l'opinion de ceux qui l'ont connu, leur réaction devant ses attitudes ou ses œuvres, le témoignage qu'ils peuvent porter sur ses sentiments, ses idées, sa manière de vivre, ont aussi un très grand prix. Et Grimarest est évidemment le seul qui puisse nous apporter des témoignages de ce genre.

Il n'a pu consulter La Grange, mort en 1692, ni Armande Béjart, morte en 1700 (il aurait d'ailleurs eu sans doute scrupule à le faire, étant donné le jugement modéré, mais sévère qu'il porte sur elle); il a négligé, pour des raisons que j'ignore, d'interroger Boileau, le plus ancien et le plus fidèle ami de Molière — qui aurait pu lui dire les choses les plus intéressantes, — et c'est peut-être ce qui explique le jugement brutal de Boileau sur son œuvre.

Mais une phrase aimable à l'adresse de la fille de Molière, qui vécut jusqu'en 1723, semblait bien indiquer qu'il l'avait consultée.

Or, l'amateur de théâtre éclairé que fut Gueullette nous renseigne sur ce point. Sur son exemplaire de la *Vie de Molière,* déjà cité on trouve cette note : « Malgré ce que différents auteurs ont dit de Molière, je suis porté à croire que ce que M. de Grimarest en a écrit, est le plus conforme à la vérité et renferme les traits de sa vie les plus intéressants; la raison qui m'y détermine est qu'il était fort ami de la fille de Molière *que j'ai vue nombre de fois chez lui...* C'était elle qui avait fourni une partie des mémoires qui avaient servi à écrire la *Vie de Molière* et je ne sais pas pourquoi M. de Grimarest ne l'a pas dit : il fallait qu'il eût des raisons pour

cela, mais pour moi je me veux bien du mal à présent de n'avoir pas dans ce temps-là cultivé la bienveillance de Mlle Poquelin, qui me marquait beaucoup d'amitié (23). »

Il a interrogé Racine, c'est lui qui nous le dit, qui, en dépit de sa brouille avec Molière, lui a parlé de lui « fort avantageusement » ; il a surtout questionné Baron, l'élève chéri de Molière qui, après un premier passage rapide dans la troupe, y est revenu à Pâques 1670 et a vécu, travaillé et joué avec Molière pendant les trois dernières années de sa vie, Baron, qui, après la mort de Molière, a joué quotidiennement avec sa veuve, à la Comédie-Française, de 1680 à 1691 (24). Il est visible que Baron a été son principal informateur; Grimarest, pour l'en remercier, lui a fait une place, sans doute excessive, dans sa *Vie de Molière*. On a souligné qu'un cinquième à peu près des pages de sa biographie est consacrée à Baron (25). Grimarest l'a mêlé à beaucoup d'histoires où il n'a évidemment que faire, « soit, dit M. Young, pour le flatter en montrant son intimité avec Molière, soit pour donner à ses propres récits un air de vérité et d'impartialité, en montrant parfois Baron sous un mauvais jour ».

Sans doute faudrait-il savoir ce que vaut le témoignage de Baron lui-même. Une lettre de J.-B. Rousseau à Brossette du 24 mars 1731 fait des réserves à ce sujet (26).

Je ferai plus loin appel de ce jugement, et d'autres que j'ai cités; mais le témoignage de J.-B. Rousseau sur Baron a sa valeur; sans doute celui-ci avait-il une imagination trop vive et prompte à enjoliver les récits. Je ne prétends pas que toutes les anecdotes qu'il a contées à Grimarest doivent être prises à la lettre, quoique certaines puissent être contrôlées par d'autres témoignages. Et j'admets volontiers qu'il a parfois « brodé ». Il n'en reste pas moins vrai que Baron, qui devait tout à Molière, et que l'amitié du grand comique mettait à même de connaître bien des secrets de son intimité, est un témoin de première main et qu'en 1705, Boileau mis à part, Grimarest ne pouvait consulter une meilleure source.

(23) Voir J. E. Gueullette, *Thomas-Simon Gueullette*, Paris, Droz, 1938, p. 49 (fac-similé, p. 64).

(24) Peut-être Grimarest a-t-il connu Barron dans l'entourage de la duchesse du Maine à laquelle nous le voyons dédier son *Traité du récitatif*, 1707, ce qui semble prouver qu'il fréquentait le château de Sceaux.

(25) Bert. Edward Young, *Michel Baron, acteur et auteur dramatique*, Paris, 1905, p. 292-294.

(26) *Correspondance de J.-B. Rousseau et de Brossette*, éd. P. Bonnefon, Paris, 1911, II, 39, texte cité plus haut.

Mais, a-t-on dit, quelle que soit l'étendue de l'enquête que Grimarest a pu faire tant auprès des survivants que des sources imprimées, que vaut-elle s'il manque complètement d'esprit critique et s'il a été incapable de tirer un heureux parti de sa documentation?

A cette question, qui reste le problème essentiel, on ne pouvait répondre que par une édition critique de son texte. Celle-ci établie, quelles conclusions peut-on en tirer? Quelle foi peut-on accorder à Grimarest?

J'ai dit que Gustave Michaut avait relevé chez lui vingt-cinq erreurs, et en avait oublié d'ailleurs quelques-unes. Je les ai toutes relevées scrupuleusement dans mes notes. Examinons-les, non pas une à une, ce qui serait fastidieux, mais dans leur ensemble. La plupart, je l'affirme, sont des fautes vénielles.

Grimarest a fait du grand-père de Molière un tapissier du roi, alors que, marchand tapissier, il n'occupait pas cette charge; il s'est trompé sur le nom de jeune fille de la mère de Molière; il s'est trompé — comme La Grange lui-même d'ailleurs — sur l'âge exact de Molière et sur celui de son père; il s'est trompé sur la chronologie — encore bien incertaine aujourd'hui — des études de Molière; il a pris, comme tous ses contemporains, le Parisien Cyrano de Bergerac pour un gascon; il s'est trompé, comme bien d'autres, sur la date d'entrée dans la troupe des Du Parc et des De Brie; il a cru le prince de Conti plus longtemps protecteur de Molière qu'il ne l'a été; il a appelé Jeu de paume de la Croix Blanche le Jeu de paume de la Croix Noire où joua l'Illustre Théâtre; il commet un certain nombre d'erreurs de date sur les premières représentations des comédies de Molière, dont certaines, concernant *Tartuffe* et *l'Avare,* sont particulièrement graves et d'autant plus inexplicables que l'édition de 1682 sur laquelle il travaillait lui fournissait des dates presque toujours exactes (27); il y a là de sa part une légèreté certainement coupable; ce qui est plus grave que des erreurs de date, il s'est trompé sur quelques points essentiels de l'histoire de Molière et de son théâtre : il nie le succès de l'*Ecole des femmes,* succès considérable attesté par les recettes consignées au registre de La Grange; il croit que le *Médecin malgré lui* a été écrit en hâte pour « soutenir » le *Misanthrope* défaillant dès ses débuts, ce qui est une erreur; là il

(27) C'est cependant l'édition de 1682 qui est responsable de l'erreur de Grimarest plaçant la *Princesse d'Elide* avant le *Mariage forcé.*

est donc mal renseigné; il a certainement déformé l'histoire de la première tragédie de Racine, la *Thébaïde;* il nous raconte sur le mariage de Molière des choses difficilement acceptables; il semble rapporter à *Britannicus* ou à *Bérénice* l'histoire antérieure d'*Alexandre,* qui brouilla Racine et Molière.

Sur les points délicats de l'histoire de Molière, il passe très rapidement; il est succinct sur le *Tartuffe* et prend soin non seulement de ne pas nommer M. de Lamoignon, mais de s'enquérir très humblement auprès de sa famille si son texte ne soulève pas de difficultés (28) : trois lignes prudentes lui suffisent pour expédier *Dom Juan;* il n'aborde pas de front le problème, toujours insoluble, de l'identité d'Armande; il voit en elle la petite Françoise, fille de Madeleine Béjart et du comte de Modène, solution facile qui écarte d'emblée toute accusation d'un mariage incestueux, mais qui est inacceptable (29). Il passe rapidement sur les obsèques de Molière, ne mentionne pas les difficultés soulevées à cette occasion par l'autorité ecclésiastique et ne fait pas même état de la requête d'Armande Béjart à l'Archevêque de Paris. Notons que, sur plusieurs de ces points, La Grange et Vivot eux aussi, dans la Préface de 1682, restent muets. On comprend que Grimarest ait évité de remuer des souvenirs de famille pénibles, alors que la fille de Molière vivait encore et était connue de lui.

Au surplus, le silence qui s'est fait autour de Molière après sa mort, la disparition, restée mystérieuse, de tous ses manuscrits et papiers, montre que sa personnalité et son œuvre soulevaient encore bien des passions, qu'il convenait de ne pas ressusciter. Trop de scandales publics et privés, aux yeux des bien-pensants, avaient accompagné sa gloire, pour qu'il parût opportun, peut-être même à un roi devenu dévot, d'en réveiller le souvenir. Ne nous étonnons donc pas du silence systématique de Grimarest sur des points qui nous paraissent aujourd'hui de première importance. A l'époque où il écrivait, la prudence était encore de mise.

Restent maintenant les multiples anecdotes et historiettes, dont la source principale est Baron. Nous avons dit qu'il avait pu enjoliver les choses, mais il les connaissait. Si maints détails peuvent avoir été inventés, le fond peut en être vrai.

(28) Nous publierons sa lettre dans nos notes.
(29) Cf. notre *Vie privée de Molière,* Paris, 1950.

Sans doute la plupart restent-elles incontrôlables; certaines cependant peuvent être contrôlées et c'est un fait que, dans ce cas, elles ont été, au moins pour l'essentiel, reconnues exactes. L'anecdote relative au propriétaire de Molière, qui était médecin et qu'il a joué dans l'*Amour médecin* a été récemment confirmée par des actes authentiques; celle de l'épinette miraculeuse de Raisin se retrouve dans la *Gazette* de Loret; celle du fameux souper d'Auteuil a été également contée par Louis Racine, qui la tenait de Boileau; celle de l'incident survenu entre Benserade et Molière est confirmée par l'abbé Tallemant. Et cela devrait créer un préjugé favorable plutôt que de la suspicion envers les autres.

Résumons-nous : Grimarest, après une enquête consciencieuse, nous offre un certain nombre d'erreurs matérielles, la plupart sans importance pour l'histoire de la vie et des œuvres de Molière. Mais allons-nous demander à un polygraphe écrivant en 1705 les méthodes critiques d'un chartiste d'aujourd'hui? Le seul souci qu'il a montré de rechercher des dates exactes, alors que la biographie telle que la pratiquaient alors Courtilz de Sandras et ses émules, tenait encore beaucoup de la rhétorique et même du roman, ne devrait-il pas plaider en sa faveur? N'oublions pas que, pour une date erronée, quatre de celles qu'il a données sont exactes. Telle est à peu près la proportion. Et sur bien des points précis, son témoignage peut être confirmé par d'autres qu'il n'a pas connus. Le scrupule qu'il a eu concernant les études de droit de Molière, qui lui avait fait rejeter ce fait de son ouvrage, mais qu'il y ajoute en post-scriptum, lorsque la « famille » de Molière l'eût assuré du fait contesté, ne prouve-t-il pas que Grimarest n'écrivait pas, sans contrôle, des contes fantaisistes?

S'il fait Molière avocat, il se rencontre avec La Grange et Le Boulanger de Chalussay; s'il parle de sa traduction de Lucrèce, il est d'accord avec l'abbé de Marolles, Chapelain, Brossette et Tralage; s'il suit ligne à ligne la préface de 1682, c'est qu'il sait qu'elle est l'œuvre de deux amis intimes de Molière, fort bien renseignés sur lui; s'il évite de nommer le courtisan qui moleste Molière, et lui reproche son *tarte à la crème,* La Martinière nous apprend que c'est le duc de la Feuillade; il a dit les choses les plus vraisemblables, à notre avis, sur le difficile problème du ménage de Molière et semble avoir rendu avec justesse les sentiments du comédien jaloux et malheureux, sans qu'Armande puisse cependant

être accusée d'autre chose que de légèreté et de coquetterie; tout ce qu'il dit de la troupe de Raisin est confirmé par les gazettes du temps; il est d'accord avec d'autres contemporain sur le demi-échec de l'*Avare* et du *Misanthrope;* il nous dit que Mondorge joua la comédie en Languedoc avec Molière et les actes officiels nous montrent en effet ce comédien aux Etats de Pézenas en 1657; les gazettes confirment ce qu'il dit du départ et du retour de Scaramouche; ce qu'il dit de la *Lettre écrite sur la comédie du Misanthrope* de Donneau de Visé est confirmé, pour l'essentiel, par Brossette; s'il nous montre Molière lisant ses comédies à sa servante La Forest, il se rencontre avec le témoignage identique de Boileau; s'il parle d'une collaboration de Chapelle et de Molière, bien incertaine d'ailleurs, il se rencontre sur cette tradition avec Guéret et le *Bolaeana;* le gazetier Robinet parle comme lui d'un « original » de M. de Pourceaugnac; les deux religieuses qu'il nous montre recevant le dernier soupir de Molière se retrouvent dans la requête d'Armande à l'Archevêque de Paris; un témoin anonyme confirme jusqu'au chiffre des aumônes faites aux pauvres à l'occasion des obsèques de Molière; enfin nous avons essayé de prouver ailleurs que ce que Grimarest nous dit de Molière comédien et de sa conception de l'art dramatique est parfaitement exact. Il faudrait donc, croyons-nous, perdre l'habitude de toujours qualifier son ouvrage de « suspect », comme si nous n'avions à faire qu'à un de ces mauvais romans historiques qui pullulaient à l'époque où il écrivait.

Ainsi, ses exactitudes l'emportent-elles largement sur ses erreurs; et il restera toujours à Grimarest, avec le bénéfice de la priorité, de s'être fait l'écho de voix, qui se sont tues pour ses successeurs, et qui seules pouvaient lui apporter un témoignage direct sur son auteur. Et cela, qui sera toujours irremplaçable, reste pour nous d'un prix inestimable.



Un an environ après la *Vie de Molière* paraissait une *Lettre critique* sur cet ouvrage (30). Cette petite brochure de quarante-quatre pages était anonyme. Quel en était l'auteur? Dans

(30) L'approbation est du 18 novembre 1705; le privilège du 22 novembre 1705 fut enregistré le 1er décembre.

la lettre à J.-B. Rousseau que nous avons déjà citée, Brossette écrit : « M. de Grimarest le fils m'a avoué que la critique que l'on fit à la suite de la vie de Molière était aussi l'ouvrage de feu son père. » Ainsi donc, dans un dessein évidemment publicitaire, Grimarest se serait donné le plaisir de se critiquer lui-même, pour se répondre victorieusement!

La plupart des biographes de Molière acceptent cette version du fils de Grimarest, rapportée par J.-B. Rousseau. J'avoue qu'elle ne m'a pas convaincu. D'abord, Grimarest le fils a pu se tromper de bonne foi, et surtout il a pu fort bien vouloir desservir systématiquement la mémoire de son père avec lequel, nous l'avons vu, il était fâché et en procès à propos de son mariage.

Mais il y a d'autres présomptions. La *Lettre critique* est assez vive de ton; sans doute est-elle dans le fond assez médiocre : elle débute par une discussion oiseuse sur le point de savoir s'il fallait donner du *Monsieur* à Molière; on y trouve des reproches puérils et l'idée générale en est que Grimarest eût mieux fait de nous donner une histoire des comédies de Molière qu'une biographie, d'ailleurs pleine d'anecdotes insignifiantes, où Baron tient trop de place. Mais Grimarest avait bien le droit de tenter une biographie de Molière. Seules les critiques sur le style de Grimarest nous paraissent acceptables, mais de ce côté-là le censeur n'était pas lui-même à l'abri de la contre-critique.

A ces critiques, Grimarest a répondu par son *Addition à la vie de Molière* d'une manière en somme assez pertinente. J'avoue que je le vois mal tenant successivement les deux rôles.

Mais ce qui me paraît démontrer qu'il n'est pas l'auteur de la *Lettre critique*, c'est que, à plusieurs reprises dans ses autres ouvrages, il a fait, avec quelque vivacité, allusion à son censeur. Publiant en 1707 son *Traité de Récitatif*, il écrit dans la préface : « Ce livre doit sa naissance à la critique que l'on a faite de la *Vie de Molière*, dans laquelle on me reproche de la présomption sur ce que j'ai avancé touchant l'action du théâtre. J'ai cru que je devais dans une réponse à cette critique faire connaître au public que je n'ignorais pas tout à fait cette partie de la rhétorique. Heureusement, j'ai fait voir que mon Critique n'en avait qu'une légère et imparfaite connaissance, et telle qu'on l'acquiert quand, destitué de principes et de goût, on se contente de fréquenter les spectacles pour se la donner. »

Deux ans plus tard, publiant son *Traité sur la manière d'écrire des lettres et sur le cérémonial*, Grimarest contre-attaquait encore. L'ouvrage contenait un *Discours sur l'usage de la langue française* dans lequel il revenait sur une expression condamnée par son censeur et lui répondait assez vivement. Dans la préface même de ce dernier ouvrage, on trouve encore un écho de sa rancœur : « J'avertis mon lecteur que je ne parle dans cet ouvrage qu'aux personnes qui ont du goût pour connaître le vrai, car mon dessein n'est pas de ramener au bon sens, à la droiture de cœur ce Poète insolent, cet Avocat critique, qui se prennent à tout pour se dédommager du mépris qu'ils ont acquis chacun dans leur profession. »

Si la lettre critique n'avait été, de la part de Grimarest, qu'une supercherie destinée à attirer l'attention sur sa *Vie de Molière*, il n'aurait pas ainsi montré tant de rancœur contre son censeur. Ses allusions répétées nous montrent un auteur piqué au vif par les critiques faites sur son ouvrage.

Si donc la *Lettre critique* n'est pas de Grimarest, peut-on en découvrir l'auteur? Paul Lacroix (31), et après lui le *Dictionnaire des anonymes* de Barbier l'attribuent, sans fournir aucune preuve, à Donneau de Visé. J'avoue que l'attribution paraît, au premier abord, assez vraisemblable. Donneau de Visé, ennemi, puis ami de Molière, chez qui il fit jouer ses comédies, s'est beaucoup occupé du grand comique, et l'a fort bien connu. D'ailleurs, la forme même de la *Lettre critique* était assez dans sa manière : Donneau de Visé est l'auteur certain de la *Lettre sur le Misanthrope* et l'auteur présumé de la *Lettre sur l'Imposteur*. Au surplus, l'éloge fait de la *Lettre sur le Misanthrope* et de son auteur dans la *Lettre critique* pourrait appuyer l'hypothèse selon laquelle il serait également l'auteur de cette dernière.

Mais il y a cependant de sérieuses objections. Tout d'abord, c'est en 1706 précisément, l'année où parait la *Lettre critique*, que Donneau de Visé, dont la vue baisse depuis quatre ans, devient aveugle (32). Bien qu'il ait continué, en dépit de son infirmité, à s'occuper du *Mercure Galant* jusqu'à sa mort (1710), il paraît peu vraisemblable qu'il se soit chargé du travail supplémentaire de la *Lettre critique*. J'ajoute que le libraire chez qui elle parut, Cellier,

(31) *Bibliographie Moliéresque*, Paris, 1875, n° 986.
(32) Voir le *Mercure Galant* de mars 1706, cité par M. Pierre Mélèse, *Donneau de Visé*, Paris, 1936.

n'était pas celui de Donneau de Visé, qui n'y publia aucun autre ouvrage.

Mais ce qui me paraît décisif, c'est une petite incidente du texte, déjà relevée par Poulet-Malassis. Au début de sa *Lettre critique*, l'auteur déclare en effet : « Car, *bien que je ne sois pas de son temps*, je sais néanmoins, etc... » Or, né en 1638, Donneau de Visé avait depuis 1662 suivi très attentivement la carrière de Molière.

Il nous faut donc chercher ailleurs. Dans sa réponse à la *Lettre critique*, Grimarest débute par un passage fort embarrassé duquel il n'y a pas grand-chose à tirer. Il y feint de chercher à découvrir l'identité de son censeur, qu'il devait fort bien connaître. Il écarte d'abord « un petit auteur, étouffé dès sa naissance », puis Provençal, le laquais de Molière, les comédiens et enfin « une plume accoutumée depuis longtemps au travail ». Et Grimarest conclut : « J'avoue que je suis dépaysé, j'ignore celui à qui j'ai affaire. A moins que ce ne soit quelque Avocat désœuvré, que j'ai lieu de soupçonner, et qui, pour se dédommager de son loisir, n'ait voulu faire connaître au public qu'il était homme de discussion et de discernement. » Voilà qui rappelle infailliblement « cet Avocat critique » de la préface du *Traité sur la manière d'écrire des lettres.*

Jusqu'à plus ample informé, je crois donc qu'il faut attribuer la *Lettre critique* à cet avocat anonyme. J'avoue que c'est un maigre résultat et que nous ne sommes guère plus avancés. Si quelque chercheur voulait essayer de percer l'anonymat de cet avocat, il me semble qu'il faudrait chercher du côté des comédiens. En effet, la discussion entre Grimarest et son censeur sent la querelle de comédiens. On reproche surtout au biographe de Molière son éloge de Baron, mis au-dessus de tous les autres comédiens. La réplique cite Dancourt, Roselis et prend la défense des auteurs comiques contemporains. A deux reprises, répondant à Grimarest qui a affirmé que le jeu comique n'a fait que se dégrader depuis Molière, son censeur prend la défense des comédiens qui, « du côté des mœurs, en ont de bonnes comme les autres ». Grimarest ayant prêté à Molière des paroles sévères et désabusées sur l'état de comédien, son censeur estime « qu'il pouvait bien encore épargner à la Troupe le chagrin que de tels sentiments partissent d'un homme qu'ils reconnaissent pour leur maître, et qui a été si longtemps à leur tête ». Dans son *Addition à la Vie de Molière,* Grimarest souligne que

son censeur est « ami des comédiens » et qu'il « s'épuise pour les défendre ». De même, la longue discussion engagée sur les principes de la déclamation dramatique et sur l'art du comédien — le sujet tenait à cœur à Grimarest, qui y consacra, je l'ai dit, un traité spécial — semble bien confirmer que le mystérieux avocat touchait d'assez près au monde du théâtre et qu'il prenait peut-être par delà Grimarest la défense d'une cabale de comédiens et plus particulièrement de comédiens-auteurs, comme Dancourt, contre Baron, alors retiré du théâtre.

Il convient de noter, en terminant, que la réponse de Grimarest suivit de fort près la *Lettre critique*, ce qui laisse supposer qu'il eut communication des épreuves ou du manuscrit. En effet, le privilège de la *Lettre critique* est du 22 novembre 1705, enregistré le 1er décembre. L'ouvrage parut sous la date de 1706, sans doute dans les premiers jours de janvier. Pour *l'Addition à la Vie de Molière*, munie d'une approbation du 9 décembre 1705 (le manuscrit avait donc été soumis au censeur avant la publication de la *Lettre critique*), Grimarest prit un privilège le 11 janvier 1706. La réplique dut paraître quelques semaines après la critique. J'avoue qu'il y a là une hâte surprenante. Elle pourrait même paraître suspecte et apporter un argument à la thèse de Brossette, selon laquelle Grimarest serait l'unique auteur des deux opuscules.

POÈMES

par PAUL DE CHÈVREMONT

CALME DU MATIN

Le temps n'a pas encor de ride
Ni d'ornières le chemin creux,
Oubliant la selle ou la bride,
Galopent des chevaux heureux.
Un frisson traduit la prière
Du blé, de l'avoine, du lin,
Pour que, sans faute, la rivière
Fasse tourner le vieux moulin.
Auprès d'elle, sa main sur l'anse
Immobile d'un seau,
Une enfant rêve, et le silence
Bat comme le cœur d'un oiseau.

DESIR

Que revienne l'instant léger
Dont l'aile à peine remuée
Fera, sans trouble et sans nuée,
Le soir en la nuit se changer!
La nuit, qui jamais ne décèle
Aucune ombre au cœur alarmé,
Serait-ce l'approche de celle
Que trahit le vent parfumé...

CLARTE

Par quelque invisible fissure,
Au travers d'un volet de bois,
Un rais de lumière, parfois,
Pénètre dans la chambre obscure,
Dans la chambre, qui, par hasard,
S'en trouve tout illuminée.
O l'aventure d'un regard
Dans la nuit d'une destinée!

TRANSPARENCE

Il a plu. La senteur du buis
Se mêle à celle de la menthe.
On peut se voir au fond du puits
Dans l'eau qui redevient dormante.
Les nids sont autant de foyers
Où l'on se chauffe, où l'on essuie
Les plumages qu'avaient mouillés
Les pinceaux légers de la pluie.
Le bougainvilléa me tend
Ses fleurs de flamme et d'améthyste.
Une ondine sort de l'étang.
Se peut-il que l'hiver existe!

CRISTAL

Au creux d'un refuge de lierre
Où n'arrive pas la chaleur,
L'eau de la source, pleur à pleur,
Tombe dans un berceau de pierre.
Sommeillante, pour ainsi dire,
A la fois proche et loin du monde,
Goutte à goutte, chaque seconde,
Pleur à pleur, la source respire.
Et, lorsque a disparu tout bruit,

Plumages, feuillages ou bêche,
Serait-ce pas son petit cœur d'eau fraîche
Qui devient celui de la nuit?

ARMOIRIES

La mer peu à peu se retire,
Laissant le sable tout plissé
Et cette fraîcheur qui respire
Autour de mon pied déchaussé.
Louanges de la côte et de la pêcherie
A Dieu qui permet à la Manche
D'être quelquefois bleue et blanche
Comme la Vierge Marie!

L'APPEL

Le vent du large, le vent fier
D'avoir éveillé la mer
Et chanté dans les mâtures,
A troublé les sous-bois ruisselants de murmures
Et parlé de la Chine aux fleurs des cerisiers.
Dans le cidre des écoliers
Il a versé la griserie
De ses chansons de bord,
Le vent bleu dont l'appel, un jour, sera plus fort
Qu'une coiffe tremblante au fond de la prairie...

APRES-MIDI

Le ciel avec de l'azur
Rapièce les trous du vieux mur,
Et l'auvent sur la cour verse de l'ombre fraîche.
Par moments, au bruit d'une bêche
Contre un caillou du jardin,
Se mêle, quelque part, plus piquant à l'oreille,
Le cliquetis d'une bouteille

Contre un verre de vin.
Mais, bientôt, revient le silence,
Et, resté seul avec les parfums de juillet,
C'est à toi que je pense
En respirant un œillet.

RELIQUE

Le corbeau de décembre
A marché sur le toit.
La tempête, le froid,
Sont entrés dans la chambre.
Et le vent va et vient
Par la porte entr'ouverte
De la chambre déserte
Où ne reste plus rien,
Si ce n'est, repliée
En un dernier sursaut,
Dans un verre sans eau
Une rose oubliée.

LE FLEUVE

Un poisson de cuivre chatoie,
Une seconde, à ciel ouvert,
Et, comme une étoile, se noie
Dans le fleuve de jade vert.
Ma barque, à la voile cerise,
N'a pas besoin de gouvernail,
Et pour lui tenir lieu de brise
Il suffit d'un coup d'éventail.
Voici le parfum qui m'arrive
De celle que je viens chercher.
Ou n'est-ce encore, sur la rive,
Que celui des fleurs de pêcher?

LES ANCÊTRES DU MARQUIS DE SADE

par GILBERT LELY

La maison de Sade est originaire d'Avignon où, dès le XIIe siècle, ses membres figurent dans les titres sous les noms de *Sado,* de *Sadone,* de *Sazo* et de *Sauza.* Remerville, dans son *Histoire de la ville d'Apt,* encore manuscrite, déclare que cette famille doit son nom à un ancien faubourg d'Avignon appelé Saze et qui était situé le long du Rhône.

Les anciens généalogistes, auxquels se sont référés sans contrôle tous les biographes du marquis de Sade, prétendent que le pont de Saint-Benezet, commencé en 1177, fut construit sous l'administration d'un Louis de Sade, selon eux viguier ou gouverneur d'Avignon, et que celui-ci fit jeter à ses frais la première arche qui porte les armes de sa famille. Rien n'est cependant moins certain, car les quatre premières arches ont été reconstruites au milieu du XIVe siècle, et comme précisément en 1355 Hugues de Sade, dit le Vieux, donna deux cents florins d'or pour leur réfection, il y a tout lieu d'admettre que ce ne fut qu'à partir de cette époque que les armes primitives de la maison de Sade figurèrent sur le pont de Saint-Benezet. L'importance de cette maison n'en est pas moins attestée deux siècles auparavant par la présence d'un Bernard de Sade à l'acte de concession de quelques privilèges consentis à l'abbaye de Franquevaux, en juin 1171, par Hugues, sire des Baux. Dans le même temps vivait un Hugues de Sade (*Ugo de Sauza*), chevalier de la milice du Temple, qui participa à une transaction sur la dîme passée en février 1175 entre les Templiers et les moines de Saint-Victor de Marseille. D'autre part, si l'on en croit Nostradamus, dans son *Histoire de Provence,* un Bertrand de Sade assista en 1216 à une assemblée tenue dans la ville d'Arles. Ce Bertrand fut peut-être le père de Raimond de

Sade, à partir duquel commence une filiation suivie, dressée sur une liste non interrompue de contrats de mariage et de testaments. Nous espérons que la monotonie de cette filiation, d'une lecture parfois ingrate (mais nous n'en donnerons ici que l'essentiel) disparaîtra dans le rayonnement rétroactif que prête à tous ceux qui ont porté le nom de *Sade* la personnalité de leur illustre descendant.

Paul de Sade, petit-fils de Raimond, fut une des quatre personnalités de la ville d'Avignon désignées pour recevoir sur les bords du Rhône, le 2 octobre 1316, le nouveau pape Jean XXII, venu de Lyon par la voie fluviale. Il fut élu syndic à plusieurs reprises. Notons que cette charge municipale revêtait alors la plus grande importance et que, pendant plusieurs générations, la famille de Sade ne cessera de fournir à la ville papale des administrateurs éminents. Les Sade donneront aussi à l'Eglise un grand nombre de dignitaires : le premier de cette longue suite d'ecclésiastiques est Jean de Sade, chapelain du pape à la fin du XIII[e] siècle. Pons de Sade, arrière-petit-fils de Paul, fut abbé de Saint-Eusèbe d'Apt, puis évêque de Vaison en 1445, et assista, en cette qualité, aux Martigues, à la translation des corps que l'on prétendait en Provence être ceux de sainte Marie-Jacobé et de sainte Marie-Salomé. En 1465, le même Pons est nommé ambassadeur d'Avignon vers le pape Paul II, pour le complimenter sur son exaltation.

Paul de Sade eut huit enfants, dont Hugues, deuxième du nom, dit Hugues le Vieux, lequel épousa en premières noces, par contrat du 16 janvier 1325, cette fleur exquise du Comtat, Laure de Noves, célèbre par sa beauté et par l'amour qu'elle inspira à Pétrarque. Elle était fille de feu Audebert de Noves, chevalier, et de dame Ermessende. Elle reçut en dot six mille livres tournois, argent de France. De son mariage avec Hugues de Sade naquirent onze enfants : Paul, dit Paulon, doyen de la métropole d'Avignon; Audebert, docteur en décrets, prévôt de l'église collégiale de Pignans; Hugues, dit Hugonin, qui continua la lignée; Pierre, pourvu par le pape Innocent IV d'un canonicat à Avignon; Jacques; Joannet; Philippe; Augière, qui épousa Bertrand Milsondi, damoiseau; Ermessende, procuratrice du couvent de Saint-Laurent; Marguerite; enfin Garsende, ou Garsenète, mariée trois fois, et qui vivait encore en 1406.

« Laure, célèbre par sa vertu, et longuement chantée dans mes poèmes, apparut à mes regards pour la première fois,

au temps de ma jeunesse en fleur, l'an du Seigneur 1327, le 6 avril, à l'église Sainte-Claire d'Avignon, dans la matinée... » C'est le début d'une inscription de Pétrarque sur son manuscrit de Virgile, et il est permis d'admirer à l'égal de ses plus beaux sonnets cette phrase d'une divine simplicité et tout auréolée de lumière venaissine... Laure se refusa-t-elle toujours au poète qui l'adorait? L'histoire légendaire le prétend, et Pétrarque lui-même, en de nombreux passages de son œuvre, se désole des rigueurs inexorables de sa maîtresse. Mais on a relevé des contradictions dans le recueil des *Canzones*, où Laure semble être désignée parfois comme dispensatrice de joies sensuelles. Est-il vraisemblable, en effet, que, jeune et sensible, elle ait pu se défendre pendant vingt ans contre les vives entreprises d'un amant aimé et que toute la chrétienté admirait, et cela dans la brûlante Avignon du XIVe siècle, ville de plaisir et d'intrigues où la luxure se donnait libre cours jusque dans les couvents de religieuses? Hugues de Sade lui-même en douta, qui ne voyait pas sans suspicion le commerce d'amitié entre sa femme et l'auteur des sonnets et qui — les dialogues de Pétrarque nous l'apprennent — manifesta à plusieurs reprises une jalousie non dépourvue de violence. Quoi qu'il en soit, oserons-nous dire combien une Laure consentante s'offre avec plus de vérité à notre imagination que la froide image idéalisée que tous les historiens de Pétrarque en ont tracé à l'envi?

Laure de Sade mourut, enlevée par la peste, le 6 avril 1348, le même mois, le même jour et à la même heure que Pétrarque l'avait vue pour la première fois. Elle fut enterrée dans l'église des Cordeliers d'Avignon, où se trouvait la sépulture de la famille de Sade. En 1533, le roi François Ier, passant dans cette ville, fit ouvrir le tombeau de Laure : on trouva dans son cercueil des ossements et une boîte de plomb contenant une médaille et un sonnet italien. Ce sonnet faisait connaître que c'étaient là les restes de celle que Pétrarque avait célébrée. Le roi composa lui-même une épitaphe en huit vers français, la plaça dans la boîte de plomb, avec la médaille et le sonnet, et fit refermer le tombeau.

Selon la tradition du pays d'Avignon, acceptée par tous les anciens généalogistes et notamment par Pithoncurt et l'auteur anonyme de l'*Histoire de la Noblesse de Provence* (1759), Laure était issue de la famille de Sade : on considérait que Paul était son père et Hugues le Vieux son frère.

Ce fut à l'oncle paternel du marquis de Sade, Jacques-François-Paul-Aldonce, abbé commandataire d'Ebreuil, qu'il devait être donné d'établir, grâce à des documents irréfutables, le vrai degré de parenté de la belle Laure avec la maison de Sade. L'abbé de Sade eut en effet la bonne fortune de découvrir dans les archives de sa famille le contrat de mariage de Laure de Noves et de Hugues le Vieux, le testament de ce dernier, ainsi que celui de sa femme (1), enfin le testament de Paul de Sade où sont mentionnés tous ses enfants et qui confirma que Laure, que l'on croyait sa fille, n'était en réalité que sa bru, femme de son fils Hugues. On trouve dans *Mémoires pour la vie de François Pétrarque*, par l'abbé de Sade d'Ebreuil, tous les détails de la démonstration et les pièces justificatives qui prouvent jusqu'à l'extrême évidence, en premier lieu que Laure fut la belle-fille et non fille de Paul de Sade, en second lieu, son identité avec l'héroïne des sonnets.

Sept mois après la disparition de Laure, Hugues de Sade épousa en secondes noces, par contrat du 19 novembre 1348, Verdaine de Trentelivres, dont il eut six enfants. Le premier fils issu de ce mariage fut Baudet, tige de la branche des seigneurs de Saumane, laquelle se termina au milieu du XVIe siècle en la personne de Joachim de Sade, capitaine héréditaire des ville et château de Vaison. Le troisième fils

(1) L'abbé de Sade retrouva le testament de Laure dans le tome IV (fo 234) du cartulaire de sa famille, et ne le publia qu'après en avoir fait certifier l'authenticité, en présence des notaires Poncet et Imonier, par les personnages les plus considérables du Comtat Venaissin. Le cartulaire des Sade, qui comprenait six volumes, fut lacéré lors de la mise à sac du château de Mazan par les hordes révolutionnaires. L'abbé en avait dressé un inventaire autographe, demeuré inédit et qui figure dans les archives familiales du marquis Xavier de Sade, lequel a bien voulu nous en donner communication.

C'est un gros cahier in-octavo dont la couverture grise porte ces mots : *Inventaire ou répertoire général des titres, contrats et papiers de la maison de Sade unis et reliés en 6 gros volumes et rangés ici par ordre chronologique*. Dans la marge à droite de ce titre, se trouve la note suivante, de la main de Donatien-Alphonse-François : *par l'abé de Sade || qui y travailla toute || sa vie*. Et, plus bas, l'auteur de *Justine* a tracé ces lignes précieuses qui nous renseignent définitivement sur la destinée du cartulaire de sa maison. Nous les donnons ici pour la première fois :

« Ce recueil important fut transporté a Mazan lors de la revolution des années 89-90-91 et ce, à la vive sollicitation de pelagie de montreuil, epouse de louis Aldonze donatien de Sade. On fit là ce qu'on put pour les soustraire à la fureur des brigands qui desolaient pour lors la noblesse, mais cela fut impossible, ils furent pris et lacérés a Mazan. Lors que les temps devinrent plus tranquiles donatien de Sade vint en provence, il recueillit ce quil put des debris de ces importans papiers et les fit serrer dans des tiroirs placés au chartrier de Saumane et il les laissa, avec le projet de les mettre en ordre quand les circonstances le lui permettraient. »

« Note faite a Saumane le 26 juil. 1797.

Donatien de Sade. »

d'Hugues, Paul, fut nommé conseiller du roi d'Aragon, par lettres patentes du 19 avril 1397, puis secrétaire d'Yolande d'Aragon, reine de Naples, comtesse de Provence, et son ministre à la cour d'Avignon, enfin évêque de Marseille le 24 mai 1405. Son petit-fils Jeannon, en raison de ses exploits militaires, reçut du roi Charles VI le commandement du fort de Saint-André de Villeneuve. Il résulte d'un livre de raison qu'il écrivit en 1349, que Hugues le Vieux possédait une fortune considérable, plusieurs droits seigneuriaux à Avignon, sur les péages du Rhône, sur le sel, etc. En 1355, comme nous l'avons dit au début, il fit un don de 200 florins d'or pour la reconstruction des trois premières arches du pont de Saint-Benezet. Il testa le 14 novembre 1364, désignant pour sa sépulture, dans l'église des Frères mineurs d'Avignon, la chapelle de Sainte-Croix qu'il avait fait construire et où il avait établi son tombeau.

Hugues de Sade, troisième de nom, dit Hugonin ou Hugues le Jeune, tige de la branche des seigneurs de Mazan, fut consul d'Avignon en 1373. Son second fils, Elzéar, écuyer puis échanson du pape Benoît XIII, obtint de l'empereur Sigismond de Luxembourg, en récompense des services rendus à l'empire par lui et les siens, le privilège de porter sur les armes de sa maison *l'aigle impériale à deux têtes, membrée, becquée et diadémée de gueules*, par diplôme daté d'Avignon le 11 janvier 1416. Depuis cette époque, la maison de Sade, dont les armes primitives étaient de *gueules à l'étoile à huit rais d'or*, les a toujours surchargées de l'aigle bicéphale éployée de sable.

Hugues le Jeune eut pour fils aîné Jean de Sade, docteur ès lois, juge-mage de Provence en 1406 et conseiller de Louis II d'Anjou, roi de Jérusalem et de Sicile, comte de Provence. Jean fut ambassadeur extraordinaire au royaume d'Aragon pour la liquidation des biens de la reine Yolande, femme de Louis II, et de ceux de son fils aîné Louis, seigneur de Guise. La mission qu'il dirigeait arriva au moment où la peste régnait en Aragon. Jean de Sade ne recula pas devant le danger; et, à son retour, il reçut, en récompense de son courage, par lettres du roi des 20 août et 17 septembre 1411, les châteaux de Saint-Jeurs et de Majastres, bailliage de Moustiers, et celui de Creyssel, bailliage de Digne, avec leurs territoires et toutes leurs prérogatives. En outre, le 14 octobre 1416, Louis II d'Anjou, comte de Provence, lui inféoda la terre d'Eyguières. Lors de la création

du parlement d'Aix, en 1415, Hugues en fut nommé premier président. Ainsi ce fut un Sade qui ouvrit ce parlement de Provence, lequel devait compter trois siècles plus tard, parmi ses membres, les plus impitoyables juges de Donatien-Alphonse-François, condamné par eux à la décapitation et au bûcher *post mortem*, pour avoir fait absorber quelques anis légèrement cantharidés à des filles publiques de Marseille.

Girard de Sade, fils de Hugues, appelé seigneur d'Eyguières, de Saint-Jeurs, de Majastres et de Creyssel, co-seigneur de Mazan, de Venasque et de Saint-Didier, donna à l'église de Notre-Dame-d'Eyguières, par acte du 10 mai 1444, des reliques de sainte Catherine, à condition que fût célébré, chaque lendemain de la fête de cette sainte, un service solennel pour la maison de Sade. A la fin de sa vie, il fut investi de la charge de premier consul de la ville d'Avignon. Etienne de Sade, son fils aîné, eut trois enfants, dont Guillaume, qui fut le père de Gabrielle de Sade, mariée vers 1550 à Jacques de Beaune de Samblançay, chevalier de l'ordre du Roi, gentilhomme ordinaire de sa chambre, ambassadeur en Suisse, chambellan du duc d'Anjou, frère de Henri II. Ce mariage donna à Gabrielle de Sade les titres de baronne de Samblançay et de la Carte et de vicomtesse de Tours. Son mari était le petit-fils du célèbre Jacques de Samblançay, surintendant des finances sous Charles VIII, Louis XII et François Ier, et qui fut pendu à Montfaucon le 9 août 1524, victime d'un procès inique que lui avait intenté la reine-mère Louise de Savoie. La dignité de ses derniers instants inspira à Clément Marot la belle épigramme que l'on connaît :

Lors que Maillart, juge d'Enfer, menoit
A Montfaulcon Samblançay l'âme rendre,
A vostre advis, lequel des deux tenoit
Meilleur maintien? Pour le vous faire entendre,
Maillart sembloit homme qui mort va prendre
Et Samblançay fut si ferme vieillart,
Que l'on cuydoit, pour vray, qu'il menast pendre
A Montfaulcon le lieutenant Maillart.

Nous possédons personnellement le manuscrit original d'une obligation, souscrite en 1599 par la fille de Guillaume de Sade au profit de ses fermiers. Ce manuscrit porte deux fois la signature de la vicomtesse de Tours : *Gabrielle de Sade*, et, en garantie, celle de sa fille, *Charlotte de Beaune*. Leur écriture, d'une noblesse et d'une grâce incomparables, évoque les cuisses hautes et galbées des nymphes de Jean Goujon. Gabrielle de Sade eut, entre autres enfants,

Charlotte de Beaune, favorite de Catherine de Médicis et qui fut mariée en premières noces à Simon de Fizes, baron de Sauve, mort en 1599, ministre et secrétaire d'Etat sous Charles IX et Henri III, et en secondes noces, en 1584, à François de la Trémouille, marquis de Noirmoutiers. Charlotte, célèbre par sa beauté et par sa liaison avec Henri IV puis avec le duc de Guise, offre un certain nombre de points communs avec les héroïnes exaltantes nées de l'imagination de l'auteur de *Juliette*. Le 15 mai 1577, dans un festin donné à Chenonceaux, la fille de Gabrielle de Sade, ainsi que Mme de Retz, firent nues leur service ordinaire. C'était une exigence coutumière de Catherine de Médicis; elle nous est confirmée par Brantôme, qui nous rapporte en même temps que la mise à nu de ses dames d'honneur n'était pas réclamée par cette reine pour le seul service de la table : Catherine leur infligeait aussi le léger supplice que le marquis de Sade fit subir, le dimanche de Pâques 1768, à la mendiante Rose Keller, et à cette pratique « elle aiguisoit si bien ses appétits », dit Brantôme, « qu'après, elle les alloit passer bien souvent à bon escient avec quelque gallant homme bien fort et robuste ».

Le second fils de Girard fut Balthazar, tige de la branche des seigneurs d'Eyguières. Cette lignée devait s'éteindre en 1846, par la mort du comte Xavier de Sade, après s'être réunie à la branche de Mazan en la personne de Gabrielle-Laure de Sade d'Eyguières, mariée à Donatien-Claude-Armand, fils de Donatien-Alphonse-François, marquis de Sade.

Le quatrième enfant de Girard, Pierre, qui continua la descendance de la branche de Mazan, épousa secrètement et sans dispense de bans, en décembre 1493, Baptistine de Forbin, veuve en premières noces de Raimond de Glandevès, grand sénéchal de Provence, dont elle eut trois enfants. Les époux obtinrent l'absolution du pape le 23 décembre 1493, mais, pour des motifs qu'on ignore, ils tinrent leur mariage secret jusqu'au 2 janvier 1515, où Pierre déclara dans son testament qu'il était légitimement marié à Baptistine de Forbin et qu'il avait eu d'elle François, décédé, et Joachim.

Baptistine de Forbin, dans son testament du 4 juin 1528, légua à son fils Joachim 1.200 florins et une maison avec un jardin à Avignon, et institua son héritier Pierre de Glandevès, fils de son premier lit. Par un autre testament du 15 octobre 1531, elle maintint son héritier le même Pierre

de Glandevès, et si elle fit des legs à ses autres enfants, ce fut sans les nommer, « pour des raisons et bon respect ».

Joachim, le fils de Pierre de Sade, docteur en droit, co-seigneur de Mazan, de Vénasque et de Saint-Didier, fut pourvu de l'office de conseiller en la cour du parlement de Provence par lettres patentes de François I[er], données à Amboise le 22 octobre 1530.

Joachim fut surnommé le Jeune, pour être distingué de son cousin et parrain Joachim de Sade, dernier descendant de la branche de Saumane. Celui-ci, marié sans postérité à Madeleine de l'Artissut, le fit héritier de ses terres et de ses biens par testament du 22 octobre 1530. La branche de Mazan s'enrichissait ainsi de la seigneurie de Saumane et de l'office de capitaine héréditaire des ville et château de Vaison. Joachim de Sade se noya en passant le Coulon (ou Calavon), au cours d'un voyage à Aix, le 13 septembre 1538, et fut enseveli à Mazan dans l'église de Saint-Nazaire, à côté de sa femme, née Clémence de Gérard, qui y reposait depuis neuf ans.

Le fils aîné de Pierre de Sade, François, mourut encore enfant. Ce fut son fils cadet, Jean, deuxième de nom, né le 8 novembre 1522, qui continua la lignée. Il était seigneur de Saumane, co-seigneur de Mazan, de Cabanes et d'Istres, capitaine héréditaire des ville et château de Vaison. Il étudia le droit à Paris sous le célèbre Alciat. Il succéda à son beau-père, Claude de Jarente, dans les charges de premier président à la Chambre des Comptes et de garde des sceaux de la Chancellerie. Son château de Mazan fut pillé, au mois d'août 1562, lors de l'irruption du baron des Adrets dans le Comtat-Venaissin. A l'époque des incursions des dissidents de Cabrières, Jean de Sade fit lever des troupes à ses frais pour protéger sa seigneurie de Saumane. Il dirigea en personne de fréquentes sorties contre les dissidents et fit plusieurs prisonniers. Il mourut le 18 décembre 1699. Nostradamus s'exprime sur lui en ces termes : « Personnage de telle qualité, qu'il mérita d'être enseveli très honorablement dans la chapelle royale des Jacobins d'Aix. »

Son fils aîné, Balthazar de Sade, qualifié « illustre et magnifique seigneur », épousa, par contrat du 14 mai 1600, Diane de Baroncelli-Javon. Il eut deux fils, Jean-Baptiste et Richard, et une fille née posthume, Catherine. Richard, docteur en théologie de l'université d'Avignon, obtint du roi Louis XIII, en 1634, une pension de 1.200 livres, et fut pourvu du cano-

nicat de Saint-Laurent-in-Damaso à Rome, par bulle pontificale du 6 octobre 1634. Il devint camérier du pape Urbain VIII et vice-gouverneur de Tivoli et de Ravenne. Nommé grand vicaire par lettres du cardinal Barberin en 1562, il fut élevé à la dignité d'évêque de Cavaillon par bulle du 14 mars de l'année suivante. Il retourna à Rome en 1663 en qualité de député du Comtat-Venaissin et mourut dans cette ville le 27 juin de la même année. Son corps fut enseveli dans l'église de Saint-Laurent-in-Damaso, où le cardinal Barberin lui fit élever un tombeau magnifique.

C'est par le mariage du fils aîné de Balthazar, Jean-Baptiste (contrat du 12 avril 1627) et de Diane de Simiane, dame de la Coste, que le château et les terres qui portent ce nom entrèrent dans le patrimoine de la famille de Sade. Diane de Simiane était la fille de François de Simiane, seigneur de La Coste, de la Verrière et autres lieux, et d'Anne de Simiane, dame de Château-Neuf. Jean-Baptiste de Sade était colonel de la cavalerie légère du pape au Comtat-Venaissin; cette charge sera transmise de père en fils, dans la famille de Sade, pendant trois générations, jusqu'au père de Donatien-Alphonse-François, Jean-Baptiste-François-Joseph, qui la résignera en 1741 en faveur du marquis de Crochans. Jean-Baptiste mourut le 17 septembre 1687. De son union avec Diane de Simiane étaient nés dix enfants, quatre fils et six filles, dont cinq furent religieuses. Son troisième fils, Richard, chevalier de Saint-Jean de Jérusalem, se distingua dans la guerre de Candie et fut capitaine d'une des galères du pape; il devint grand-prieur de Saint-Gilles en 1719. Son quatrième fils, Jean-Baptiste, né à Mazan le 14 juillet 1633, d'abord prieur de Bonnieux et de Cucuron, succéda à son oncle Richard à l'évêché de Cavaillon, le 4 septembre 1665, et fut sacré le 14 mars de l'année suivante. Il mourut le 19 décembre 1707. On lui doit des ouvrages de piété, notamment des *Instructions chrétiennes et morales sur divers passages de l'Ecriture Sainte* et une *Adoration du sacrement de l'Eucharistie.*

Côme de Sade, fils aîné de Jean-Baptiste, épousa, par contrat du 11 février 1669, avec dispense et permission du 9 février, sa cousine, Elisabeth Louët de Nogaret de Calvisson, fille de Jean-Louis, marquis de Calvisson et maréchal des camps et armées du Roi, et de Françoise Bermond de Saint-Bonnet du Caylar de Thoiras. Côme et Elisabeth obtinrent la permission de faire bénir leur mariage par leur

oncle Jean-Baptiste de Sade, évêque de Cavaillon. De leur union naquirent six enfants, dont Jean-Baptiste, prieur de Bonnieux et archidiacre de Cavaillon; Joseph-Marie, chevalier de Saint-Jean de Jérusalem, capitaine des galères de son ordre, et qui se noya en 1700; enfin Jean-Louis, prieur de Sainte-Croix de Maulsang et prévôt de l'église de l'Isle.

Gaspard-François de Sade, fils aîné de Côme, fut le premier de sa maison qui porta le titre de marquis. Il est qualifié parfois *marquis de Sade,* mais la majorité des actes le désignent sous le nom de *marquis de Mazan :* tels son contrat de mariage, son testament et la bulle du pape Innocent XII, du 3 avril 1693, lui accordant la survivance de la charge de colonel de sa cavalerie légère dans le Comtat. Nous possédons personnellement une *Instruction* imprimée, datée de 1730 et relative à un différend qui l'opposa à Louis de Louët de Nogaret, marquis de Calvisson, et dans laquelle il est également appelé marquis de Mazan.

En 1700 Gaspard-François fut nommé ambassadeur du Comtat vers le pape Clément XI pour le complimenter sur son exaltation. Elu viguier d'Avignon le 4 juin 1701, il fut chargé en cette qualité d'inviter les ducs de Bourgogne et de Berry à honorer cette ville de leur présence. Il avait épousé, par contrat du 25 septembre 1699, Louise-Aldonce d'Astoaud, fille de Jean, marquis de Murs, baron de Romanil, seigneur de Séderon, et de Marie Thésan de Vénasque. Gaspard-François testa le 16 octobre 1722, par-devant Giraudi, notaire à Avignon, fit un codicille le 9 février 1734 et mourut le 24 novembre 1739. Il avait eu de son mariage cinq fils et cinq filles. De l'union de l'aîné de ses fils, Jean-Baptiste-François-Joseph, avec Marie-Eléonore de Maillé de Carman, apparentée au sang royal des Condé, naissait, le 2 juin 1740, Donatien-Alphonse-François, marquis de Sade, célèbre par ses malheurs et par son génie, et à qui il devait être donné d'enrichir son antique maison de la plus haute des noblesses, celle du langage et de la pensée, et de conférer à ses descendants la véritable magnificence de leur nom et de leur titre.

L'IMPÉRATRICE QUI GARDA SA CHASTETÉ A TRAVERS MAINTES TENTATIONS

par GAUTIER DE COINCY

Le conte dont nous donnons ici une adaptation moderne est tiré des Miracles de la Vierge *du célèbre Gautier de Coincy* (*écrits vers* 1220). *Est-ce en raison de sa longueur* (*cinq mille vers*), *ou de quelques expressions un peu crues, toujours est-il qu'il ne figure pas dans l'édition que donna l'abbé Poquet en* 1857 *des* Miracles de la Vierge, traduits et mis en vers par Gautier de Coincy. *Il en existe, il est vrai, une transcription, due à Méon, dans son* Nouveau recueil de fabliaux et contes inédits (*Paris,* 1823); *mais, soit erreur de copie, soit manuscrit fautif, deux passages au moins y demeurent incompréhensibles. Nous avons rétabli le sens en nous reportant au manuscrit Fonds français* 23.111 *de la Bibliothèque nationale.*

Nous nous sommes permis d'alléger quelque peu le texte quand des répétitions viennent retarder indûment le récit, ou que les considérations morales se font trop monotones. Nous n'avons pas tenté de transcription rythmique, malgré la vertu poétique de l'octosyllabe dont se sert maître Gautier (et où le jeu de mots joue un rôle fort important), désirant surtout être fidèle au vocabulaire employé, souvent fort savoureux. Le rythme reparaîtra pourtant parfois dans la complainte de l'héroïne infortunée abandonnée dans une île déserte : c'est, à notre goût, la pièce maîtresse du conte au point de vue littéraire.

La longue et touchante histoire de cette impératrice n'est pas, il va sans dire, de l'invention du prieur de Vic-sur-Aisne.

*Elle s'inscrit dans le thème général de « La femme chaste convoitée par son beau-frère » que M. A. Vallensköld*e (1) *fait remonter à une source indienne, et dont il indique les subdivisions en plusieurs branches : la branche qui a donné la chanson d'aventure intitulée* Florence de Rome (*premier quart du* XIIIe *siècle); la branche de notre Miracle, dont on a, en latin, une version dans le* Speculum historiale *de Vincent de Beauvais (contemporain de Gautier de Coincy). Le* Miracle *de Gautier est lui-même à la source du recueil en prose de Jean de Miélot, postérieur de deux siècles, et d'innombrables versions en toutes langues : italien, galicien, allemand, etc.*

Ce qui fait le prix du récit du prieur bénédictin, c'est, à notre sens, la finesse des notations psychologiques : la façon gracieuse mais ferme dont il fait parler son héroïne en butte aux sollicitations déshonnêtes. Que naïvetés, invraisemblances, crudités parfois, foisonnent dans le récit, nous ne nous en plaindrons pas, au rebours de Racine fils « qui, ayant lu [ces contes] dans un superbe manuscrit que possédaient les religieuses de Notre-Dame de Soissons en fit un sujet de dissertation qu'il lut à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres », en les taxant de « la dernière inconvenance » (2)*!*

Le conte se présente comme le prologue (et l'illustration piquante!) d'une longue homélie sur la Chasteté adressée à des religieuses de Soissons.

Associons-nous pour terminer au souhait de Gautier, désireux de faire œuvre à la fois édifiante et plaisante, pour « tolir leur ronchier » (empêcher de ronfler) ceux qui dorment aux sermons : « Que ce miracle soit si piteux, si bon, si doux, si délicieux, si savoureux, de si bon goût, qu'on y trouve très grand plaisir »! (Prologue aux Miracles).

MARIANNE MAHN.

Il y avait à Rome un empereur très prudhomme et de très grande autorité. Il avait pour femme une dame de grand' noblesse dont la beauté était renommée. Son dehors était plaisant et beau : corps, bras, mains, visage.

(1) *Florence de Rome. Chanson d'aventure du premier quart du XIIIe siècle* (Société des anciens textes français, Paris, 1909).
(2) Cité par A. Duval, *Gautier de Coinsi* (Histoire littéraire de la France, tome XIX, 1838, p. 843).

Mais par le dedans elle se montra plus belle encore : craignant Dieu de tout son cœur, tous les biens s'assemblaient en son âme. Elle aima tant la chasteté et, pour garder la loyauté du mariage, elle subit de telles adversités qu'il faudrait un cœur bien félon et bien dur pour n'être pas ému de pitié au récit que nous allons faire.

L'impératrice était belle et jeune quand l'empereur l'épousa. Tous deux menèrent très bonne vie et s'entr'aimèrent loyalement. Peu de temps après cependant l'empereur décida de partir visiter saints et saintes. Le voici qui s'appareille très richement et qui prend congé de son épouse en lui recommandant très vivement un sien frère. Toute triste demeure la dame : elle soupire, elle se lamente et se désole très durement. Dieu et la Sainte Eglise lui sont en grand' amour, et aussi la Mère du Roi Souverain : devant son image, à nus genoux, souvent elle gémit et souvent pleure; quant au frère de son beau seigneur, elle l'aime, le chérit et l'honore. Elle est si franche et débonnaire, sage, courtoise et bien apprise que, d'un bout à l'autre de l'Empire, Renommée fait son éloge. De grand' beauté est le jouvenceau : plus beau et plus plaisant, il n'en est en nul royaume. Aussi le diable crut-il pouvoir séduire par ce moyen la sainte dame d'impératrice : nuit et jour il la tente et peu s'en faut qu'elle ne choie! Dans le cœur du jouvenceau naît un amour coupable pour celle qui est la femme de son frère et seigneur. Il la voit si belle, si gente et blonde qu'il en perd les couleurs : le voici devenu noir et laid! L'impératrice ignore la flamme ardente dont il a le cœur embrasé, car il n'ose pas lui dire sa grand' douleur : elle est si sainte femme, il le sait, qu'elle se laisserait rôtir et grésiller plutôt que de lui céder. Aussi le valet ne connaît-il plus nul repos. Mais l'Amour ne se laisse pas dissimuler; c'est comme une alêne en un sac : la corde du sac est tôt rompue!

La dame un jour est en la salle. Elle s'aperçoit que son beau-frère est tout sombre, et lui en demande la raison. Lui la regarde et pâlit; en paroles entrecoupées, il lui répond avec soupirs : « Dame, ce n'est pas merveille si

mon teint a perdu tout éclat : votre clair visage a éteint le mien. Car je suis pris envers vous de tel amour qu'il ne m'est plus possible de vivre. Je suis plus triste que Tristan. Ni Pyrame n'aima Thisbé, ni Tristan Yseult-la-blonde plus que je ne vous aime, dame. Si fort m'attisent votre beauté, votre noblesse que j'ai perdu dormir, manger et boire. Dame, en vous j'ai remis mon cœur : je renverserais le monde entier pour faire votre bon plaisir.
— Frère, vous auriez fort à faire, réplique en souriant la dame. Dieu me préserve de porter jamais amour à mon beau-frère! Trop dur et trop amer serait un tel amour! Vous aviez raison de dire, beau doux frère, que vous m'aimiez « durement » : en vérité il est très dur l'amour qui fait brûler l'âme en un brasier éternel! Si l'empereur apprenait ce dont vous m'avez requise, il en aurait très grand courroux; mais, rassurez-vous, il n'en saura rien par moi, et je continuerai à vous chérir. Jamais, par la grâce de Dieu, je n'ai aimé nul autre homme que mon seigneur. Cherchez ailleurs votre plaisir : il ne manque pas de dames belles et gentes qui s'accorderont à vos folies! »

Ainsi le reprend la dame. Mais plus elle le reprend, plus il s'embrase et il n'arrête plus de la supplier. Or il n'est femme, si sage soit-elle, qui à force de recevoir des messages, d'entendre de vaines paroles, n'en soit remuée au fond de ses veines. L'impératrice heureusement ne ressemblait pas au roseau qui à tous vents se laisse vaincre : elle si gente et si belle, elle met si bonne garde à sa jeunesse que vent ni tourmente ne la peuvent mouvoir. Le jouvenceau parle de mourir si elle n'a pitié de lui. La dame qui l'aime de grand' amitié — pour l'amour de son frère — comprend qu'il faut qu'elle le rebute, bien qu'elle compatisse à sa misère : elle lui défend d'un ton léger de plus jamais lui parler de cette affaire.

Quand le damoiseau l'entend, son cœur qu'il avait plein d'oiseaux, plein de joie et de liesse s'emplit de tristesse et de deuil. Il ne sait plus ce qu'il fait, ce qu'il dit; il confond le sommeil et la veille, le vrai et le faux. Plus

rien ne le réjouit; il ne quitte plus son lit, ne dort, ne mange ni ne boit; aussi est-il pâle et décharné.

L'impératrice ne sait que faire quand elle voit si près de mourir ce frère dont elle devait prendre soin : s'il meurt ainsi, ce sera grand' pitié. Elle s'en vient donc près de son lit : « Frère, fait-elle, reprenez courage : je ne me refuserai plus à votre plaisir. » En entendant ces mots, de joie il se dresse sur le lit : « Dame, dit-il, je suis guéri; tout maigre que je sois mon cœur est guéri : ma santé gît en votre sein. »

(...) Un jour la dame dit au valet : « Frère, ne confiez ceci à personne : je fais construire une très riche tour où nous irons prendre nos ébats. » Peu s'en faut qu'il ne meure en entendant ces paroles tant elles lui sont douces! Mais la dame est sage et prudente! Quand la tour fut construite elle y fit mettre dames et pucelles. Un jour enfin elle s'y rend, s'ébattant en de riches atours. Derrière elle vient le jeune homme, tout sautillant comme un oiseau : il croit enfin qu'il la tient, mais, s'il la connaissait mieux, il la fuirait comme le vent d'orage!

La dame lui enjoint de passer devant; il monte en volant, sans compter les degrés, pas même la moitié! Dès qu'il est entré en lieu sûr, aussitôt la dame le met sous verroux! Quand il se voit enfermé, de douleur il grince des dents : jamais elle ne sera sa mie! Il peut bien faire des vers sur elle! Il a tout loisir d'étudier! « Aïe, fait-il, aïe, aïe! Comme cette femme m'a trompé! Elle m'a roulé dans un sac! Je voudrais lui retirer le cœur du ventre avec mes deux mains; je lui ferai arracher les yeux, je la ferai brûler vive et larder. »

C'est ainsi que la dame a mis sous clef le charbon vif, le tison dont le diable voulait se servir pour surprendre son âme et son corps. Sa renommée s'accroît. La Sainte Eglise se multiplie sous son empire. Tout ce qu'elle a, elle le donne aux pauvres et aux malades. Bien souvent elle se prosterne devant l'image de la Mère de Dieu, la requérant et la priant de lui ramener au plus tôt son bon seigneur, lui en qui son cœur se repose.

Enfin s'en revient l'empereur, après maintes randonnées en pays sauvages : le voici tout près de Rome.

Toutes les rues de la ville sont garnies de courtines, jonchées de feuillages. L'impératrice revêt sans tarder des vêtements nobles et gents. Son visage allègre reflète la joie qu'elle a au cœur. Si grande est sa joie que, sans méfiance, elle fait mettre hors de la tour le damoiseau. Or celui-ci s'élance aussitôt au galop; il chevauche jusqu'à ce qu'il rencontre l'empereur.

Grand est le saisissement de l'empereur lorsqu'il aperçoit son frère : lui qui était beau et bien fait lui apparaît avec un visage défait et noirci, tout maigre et décharné. « — Hélas, fait-il, frère, dites-moi de quelle maladie vous souffrez. — Sire, fait l'autre en qui l'Ennemi est entré, votre femme nous a couverts de déshonneur, vous et moi. Lors de votre départ il n'était dame de si bon renom; or maintenant il n'en est pas de pire. Tout votre trésor elle l'a dispersé entre paillards et débauchés. Elle est folle en actions, folle en paroles. Elle se vend, elle se donne à tous; elle veut des laïcs et des clercs, elle fait un bordel de votre palais. Pour comble d'affliction, elle me voulut avoir moi-même; mais plutôt me serais-je laissé écarteler que de commettre un si grand péché envers mon frère! Quand elle se vit rebutée, elle m'enferma dans une tour qu'elle fit construire et où elle m'a tenu plus de deux ans. Néanmoins cette traînée est si belle qu'elle peut encore vous induire en tromperie : quand une femme se voit en danger, elle trouve des mots si plaisants et si doux, elle en dit tant, elle ment si bien, elle tourne tant qu'elle vous rend tout sot et vous remet en tutelle. Pour Dieu, sire, n'écoutez pas ses paroles. Son forfait est si grand envers vous, frère, qu'elle mérite de brûler toute vive. »

Quand l'empereur entendit ce félon (car il est pire que Ganelon!), la rage et la douleur étreignent son cœur. Il tombe à terre de son cheval et reste pâmé un grand moment. Avec de douces paroles, son frère le fait remonter sur le palefroi.

Voici qu'approche l'impératrice. Que le Saint Esprit la conseille, car elle en a bien grand besoin! Accompagnée

d'une nombreuse suite, la voici, vêtue de ses plus riches vêtements. Quand elle aperçoit son seigneur, il lui semble que ce soit Dieu, Sa Mère et Ses anges. De joie elle ne peut dire un mot, mais elle lui jette ses beaux bras autour du cou et essaie de le baiser. Alors l'empereur tout échauffé d'ire, la frappe au visage, si cruellement qu'elle choie à terre. Il appelle aussitôt deux de ses serfs. — « Emmenez, fait-il, cette lépreuse, cette ordure; mettez-lui au cou une corde, conduisez-la dans le bocage le plus sauvage, le plus profond; et là décollez-la. Dépecez-lui ces bras dont je suis accolé et donnez son corps à manger aux loups. Les diables mangeront son âme. »

Personne parmi les grands n'a osé dire un seul mot, tant ils redoutent leur seigneur. Ainsi les serfs emmènent la dame, eux les puants à la pute urine! Ils la tirent l'un après l'autre par ses tresses blondes jusqu'au plus profond et au plus hideux de la forêt. L'un sort son épée bien aiguisée, mais l'autre s'écrie : « Ne la tue pas : d'ici à trente lieues il n'y a dame ni pucelle qui soit si plaisante, si polie et si blonde. Prenons avec elle notre plaisir avant de la mettre à mort. — Tu as parlé selon mon désir, fait l'autre. » Aussitôt ils la jettent à terre. L'impératrice serre les dents et dit tout bas : « Dieu, il me semble que tu m'as oubliée! Pitié, doux Dieu! Ne permets pas que ma chair, qui ne se commit qu'avec l'empereur, soit avilie par ces ribauds! » Les vilains lui font maintes misères, mais elle se défend tant qu'elle peut. « Certes, fait-elle, vous ne m'aurez pas entière, mais chacun en aura sa pièce. Hé! Douce Vierge, hé! Douce Mère, qui portas Dieu en tes doux flancs, secours-moi vite, il en est temps. Prie Ton Fils qu'Il m'assiste! »

Le très doux Dieu ne voulait pas que fût violée son amie, ni que son sang royal fût répandu par ces deux vilains, ces déloyaux. Or il advint qu'un prince très haut et très prudhomme revenait de Rome où il s'était rendu en pèlerinage. En passant par la forêt il entend les cris de l'impératrice qui font retentir tout le bois. Il éperonne son destrier et se hâte autant qu'il peut; une grande troupe de chevaliers le suit. Les voici arrivés au lieu

où les larrons malmènent l'impératrice par ses tresses blondes. Ils en ont grand' pitié tant elle leur paraît belle et ils pleurent tendrement. Ils attaquent les deux ribauds qu'ils laissent morts. Ainsi la dame est délivrée.

Alors le prince commence à s'enquérir de la terre où elle est née, où elle va et dans quel dessein. Mais cette sainte chrétienne qui dans son cœur a dit adieu à toute gloire terrestre se dissimule par d'habiles paroles : « Sire, dit-elle, je suis une très pauvre femme; je passais par ces bois sans penser à mal quand ces deux hommes m'assaillirent. — Certes, fait-il, ç'eût été grand dommage, car à votre visage, à votre corps qui est si gent je devine que vous devez être de haut lignage. — Beau doux sire, dit la dame, souvent Dieu envoie la beauté à pauvre femme. Sire, je vous conjure d'avoir pitié de moi et de me conduire hors de ce bocage. » Lui, dont le cœur est courtois, en a au cœur grand' tendresse : « Certes, fait-il, ma douce sœur, je vous conduirai près de ma femme qui est aussi très belle dame; vous la servirez en sa chambre et vous éleverez notre enfant qui est très beau, paisible et doux. » Le bon prince et sa femme font fête à l'étrangère pour sa beauté; ils l'honorent et la chérissent pour son sens et son savoir. Elle a de si douces paroles qu'homme ni femme ne peuvent lui porter de haine. De toutes les pucelles elle efface la beauté, et la dame lui fait plus grand' fête qu'à nulle autre. Elle lui a donné et bâillé son enfant unique. L'impératrice en prend autant de soin que si elle l'avait porté en ses flancs.

Dieu qui voulut Lui-même être pauvre veut faire fleurir l'âme de l'impératrice par la pauvreté. Elle voit les autres pucelles rire, aller aux bals et aux caroles, avoir folles contenances. Mais elle, elle passe le plus long du jour en moûtiers et chapelles. C'est merveille de la voir si différente des autres qui marchent deux par deux, se vernissent, se peignent, se barbouillent, s'emmusèlent, qui plaisantent et se gaussent avec les chevaliers. Au lieu de robes de fêtes elle a de pauvres vêtements, au lieu d'eau de rose elle baigne son visage de larmes. Sa contenance est si sainte qu'elle excite à aimer Dieu et à faire le bien.

Mais le diable est très jaloux de tous ceux qui veulent vivre chastement. Or il y avait un chevalier très beau et plaisant, renommé aux armes; c'était le frère germain du seigneur. Il regarde souvent la dame, son visage, son corps, ses bras, ses mains; jamais il n'a vu si belle femme. Il la salue en paroles courtoises, il lui adresse des mots couverts et subtils. Elle, en dame bien apprise, dit qu'elle l'aime et l'estime beaucoup. Egaré par l'amour, le chevalier croit déjà qu'elle va lui donner son amour. Or il est beaucoup de dames, pures de cœur et de corps, qui savent très bien l'art de retenir fous et sages : telle paraît faire libre chère qui sait fort bien se garder; pas plus qu'une béguine elle ne ferait le mal. Ainsi était l'impératrice. C'est grand' folie à un homme que de lui donner son cœur : pas plus qu'il ne peut monter au ciel il ne la pourra fléchir!

Le chevalier ne cesse de la prier, de lui faire des promesses. Quand il voit qu'il n'y gagne rien, alors il la veut prendre pour femme : il la fera comtesse, dame d'une grande terre. La dame, qui a usé en vain de paroles polies, lui déclare alors qu'elle ne sera ni son amie ni sa femme, quoi qu'il en ait : il est trop plein de vilenie, trop fou, trop niais; que ne la laisse-t-il tranquille! Elle n'a de lui aucun souci. Penser à elle, c'est battre et curer une trop longue toile et rester la bouche béante. Qu'il sache bien qu'elle ne tournera jamais son cœur vers lui, elle se laisserait plutôt noyer en mer. Il perd son temps et ses prières.

Lui qui est plein de superbe s'indigne fort de se voir ainsi rebuté et traité comme un fils de vacher. — Dame, fait-il, vous avez grand tort. Il n'est si haute dame en ce pays qui n'aurait le cœur plein de joie si je la voulais prendre pour femme.

— C'est bon, fait-elle, mais je ne vous entends pas plus que si j'avais les oreilles bouchées.

— Certes, fait le chevalier, quand une pauvre chambrière se montre si fière et si méprisante, que doivent faire les nobles dames?

— Sire, dit la sainte dame, pas plus que si je gouver-

nais un empire il ne me faut négliger mon âme tout en n'étant qu'une pauvre femme. Autant que les rois les pauvres doivent prendre soin de leur âme. Aux yeux de Dieu nul n'est pauvre ou mendiant, sinon ceux qui s'attachent au mal. »

Lui, ne sachant que répondre, commence à jargonner et à médire : « Il appert bien, dame, à votre façon d'être que vous avez été maîtresse de prêtres. Pour prêcher si bien vous avez dû être la femme de quelque clergeâtre ou plaideur. Bien des chiens ont mordu à votre bâton, vous avez pillé maint pays. Plus d'un clerc et plus d'un prêtre vous les avez endormis et embuletés. Vous avez déployé vos bures dans maint marché, dans mainte foire. Vous devez être quelque parfaite, quelque papelarde ou béguine. Vous faites vraiment trop la fière : il vous faudrait un empereur ou un roi! J'aurais beau vous prier, beau m'en remettre à vous, jamais je n'obtiendrais un sourire, un regard, un beau semblant. C'est bien grande hypocrisie en une femme que de ne vouloir regarder qui que ce soit. Certes, ceux qui vous voient connaissent bien peu vos pensées.

— Sire, fait-elle, Dieu sait mes pensées mieux que personne, car à travers le visage de l'homme Dieu voit son cœur. Lui qui connaît mon vouloir, qu'Il me fasse meilleure que vous ne dites, avec l'aide du Saint Esprit! Peu m'importent vos paroles! Elles ne font ni froid ni chaud; vos allusions ne me sont rien. Dieu estime chacun à sa valeur. Par la foi que j'ai à Notre-Dame, jamais vous ne m'aurez pour amie ni pour femme. Inutile de revenir là-dessus : vous battez un fer trop froid! »

Ainsi la dame se défend. Elle lui marque désormais un tel dédain qu'elle ne tourne plus les yeux vers lui et évite de le rencontrer. Le chevalier en conçoit une grande haine. « Certes, fait-il, cette truande me dédaigne. Elle se montre aussi méprisante envers les hommes que si elle était impératrice de Rome. Je la ferai brûler toute vive, cette papelarde qui ne daigne pas regarder un homme. »

Or écoutez ce qu'une nuit fit le scélérat, à l'instigation de l'Ennemi. Tout doucement il vient au lit de la dame

qui tenait l'enfant endormi dans ses bras, par passe-temps. Avec un couteau bien trempé il coupe la gorge au garçonnet, puis tout doucement il met le couteau dans la main de l'impératrice. Hé Dieu! quelle affreuse action! Il ne veut pas tuer d'un seul coup l'amie de Dieu. Il veut que son corps beau et gent soit tourmenté à la vue de tous, le scélérat!

Quand la sainte dame s'éveille, elle s'ébahit fort de sentir son lit et son flanc trempés de sang chaud. Elle s'écrie de toutes ses forces : « Dieu, Dieu, Sainte Vierge! » Le seigneur saute à bas de son lit, ainsi fait sa femme; ils font allumer, et trouvent la dame toute baignée de sang clair : l'enfant, la bouche ouverte, est égorgé entre ses bras. Qu'on imagine leur juste courroux! Le seigneur crie comme un taureau, il est égaré de douleur; la dame se déchire la face, se jette à terre. L'impératrice, la lasse dame, s'émerveille fort de ce qu'elle voit, elle se demande si elle dort ou veille; elle est si troublée, si ébahie qu'elle ne sait plus ce qu'elle dit. Le peuple accourt de toutes parts. Certains disent qu'on doit la jeter aux léopards, aux lions, d'autres qu'il faut l'enterrer vive. D'autres en ont grand' pitié, ils soupirent et pleurent tendrement.

Le meurtrier qui feignait de dormir accourt au lit : « Larronesse, fait-il, meurtrière, on voit bien maintenant que vous avez été une coureuse de grand chemin, que vous avez coupé mainte gorge, dérobé et brûlé mainte église, commis maints meurtres, maintes malices. Frère, frère, vous fûtes trop sot et votre action fut bien folle, quand vous avez introduit chez vous cette ribaude, cette femme sans aveu qui a porté une verge pelée pendant plus de sept ans en ce pays. »

Alors il la saisit par les tresses, il la jette à terre et la piétine. « Frère, dit-il, sans plus attendre, faites allumer un feu pour l'enfumer toute vive; ou bien livrez-la-moi pour la décoller; ou bien qu'elle soit traînée à la queue de mes chevaux jusqu'à ce que les boyaux lui sortent; qu'alors elle soit jetée aux chiens comme une charogne infâme sur un fumier. »

Si grand est son tourment, si grande son affliction que

la dolente impératrice ne sait que dire ni que faire. Avec de doux soupirs, de toute son âme elle requiert Notre Dame pour qu'elle la vienne secourir. Telle est sa confusion qu'elle ne peut parler ni dire un mot. D'horreur et de crainte tout son corps faiblit, ses beaux membres se mettent à trembler.

Or il advint que Notre-Dame, qui jamais n'abandonne nul être dans le besoin, enflamme de telle sorte le cœur de la femme du chevalier qu'une grand' pitié prit celle-ci. « Sire, sire, dit-elle, par Dieu ayez pitié de cette lasse femme qui a subi tant de honte ici. Si elle nous a occis notre enfant, Dieu peut bien nous en rendre un autre aussi beau. Qu'on ne la brûle, ni ne l'enterre, ni ne la pende. Comme Dieu pardonna à ses meurtriers, ainsi lui pardonnerons-nous la mort de notre enfant. Puisque Dieu lui a octroyé une si grande beauté, ce n'est pas à nous de la détruire. C'est grand' pitié que l'Ennemi se soit mis en un si beau corps. »

Quand le seigneur voit que sa femme a telle pitié de la dame, il s'attendrit à son tour. Il fait prendre la dame, la fait conduire droit à la mer : un marinier devra l'emmener en une terre si sauvage qu'elle n'y entende aucun langage humain et n'y ait jamais lieu de se réjouir. Les matelots la prennent volontiers sur leur bateau parce qu'elle est si belle dame. De douleur et d'ire, l'infortunée déchire ses tresses blondes. On la menace de coups si elle ne cesse pas de se lamenter. Quand ils sont en haute mer, les matelots délibèrent sur la beauté de la dame : « Jamais, corbleu, nous n'avons vu si belle femme. Si elle fait nos vouloirs avant que nous arrivions au port ce sera grand' plaisir pour nous; elle est plus polie, délicate et blanche que de la neige fraîchement tombée. »

Ces pirates, ces scélérats viennent l'entourer tous ensemble : « Dame, font-ils, votre destinée est dure; mais vous serez bien partagée si vous voulez être notre amie, baiser chacun et l'accoler et laisser prendre à chacun son plaisir. Nous ne sommes pas plus de sept ou huit qui sommes maîtres de la nef. Si vous voulez bien être à nous, vous n'aurez garde de tous les autres. »

En soupirant, la dolente impératrice jette un regard vers le ciel : « Hélas, Saint-Esprit, quand finira cette bataille? Où que je sois l'on m'assaille, que ce soit à terre ou en mer, tous me viennent requérir d'amour. Ma beauté m'a bien mal servie. J'eusse préféré, mon Dieu, que vous m'ayez créée contrefaite ou lépreuse. Mon cœur a plus d'amertume que la mer qui écume et saute; il bondit de crainte devant la mort. Chacun me veut aimer d'amour amer. C'est pour mon malheur que j'ai été conçue. »

Le maître du navire s'écrie : « Vous agissez comme si vous étiez dame de Souabe, comtesse de Blois ou de Soissons. Laissez-nous plonger en vous ou je vous ferai plonger en mer : vous y deviendrez loutre ou plongeon! » Ses compagnons — les félons, les chiens! — s'écrient tous : « Qu'est-ce à dire? Nous ferons d'elle de force ce que nous voudrons. »

Alors ils la saisissent tous ensemble. Peu s'en fallut qu'ils ne l'aient déshonorée et tuée, mais Jésus-Christ le débonnaire le permit pas. Si fort elle crie qu'il y eut un marinier pour dire : « Par Dieu le Créateur, ne faites pas violence à cette dame qui paraît être de haut lignage. Le Ciel nous surveille et voit toutes nos actions, de jour, de nuit et en tout temps. Si vous faites cette folie, cet amer péché, de la violer en mer, la mer nous engloutira tous. »

Le maître prit alors la parole et s'adressa aux mariniers : « Laissez-la donc; qui veut avoir de force une femme, n'en retire que faible plaisir. Dame, ajoute-t-il, par les saints de Constantinople, vous êtes si noble et bien apprise, que je vous fais cette proposition : ou vous vous prêterez joyeusement à notre plaisir, ou bien je vous ferai sur-le-champ jeter en mer... »

Elle dont le cœur est si sage qu'elle méprise et néglige son corps pour sauver son âme, prie Notre-Dame avec des pleurs de la conseiller et la secourir. « Allons, reprend le maître, ou vous consentirez à nous aimer ou vous boirez toute la mer. » La dolente impératrice répond en paroles douces : « Par Jésus-Christ et par sa

Mère, votre amour m'est si amer, si salé et de telle saumure, que je préfère mourir noyée dans la mer. J'aime mieux que la mer m'engloutisse que d'être l'objet de vos débauches. Par peur d'être noyée, je ne renierai pas mon Créateur ni ne souillerai mon corps. »

« Corbleu, font-ils, jetons tout de suite en mer cette orfraie, cette sorcière. Elle s'imagine que ses sermons vont nous fléchir! Elle nous prend pour des bricons, des enfants, des niais! » Alors ils la saisissent par les pieds, par ses tresses blondes et veulent la jeter à l'eau. L'infortunée crie et pleure, elle implore Notre-Dame de prendre soin de son âme, car la mer sera sa sépulture. La Mère de Dieu l'entend : elle met aux cœurs des mariniers une telle frayeur qu'ils n'osent pas la noyer. Sur une roche qu'ils aperçoivent ils jettent la malheureuse, si brutalement qu'ils l'ont presque tuée; ils la laissent là à pousser des cris. Elle bat des mains, se tord les poignets. Elle préférerait être morte. « Dame, fait-elle, Vierge, Vierge Sacrée, Toi en qui j'ai mis tout mon amour, abaisse vers moi tes doux regards. Malheureuse que je suis! Mieux vaudrait que la mer m'engloutisse! Ni en terre, ni en mer, je ne puis plus subsister; tout m'assaille, tout : barons, terre et mer. Que sur cette roche vienne m'assister Celui qui sauva saint Pierre sur les eaux! »

Ainsi la dolente exilée mène sa plainte. Son désespoir est si grand, si amère est sa douleur que peu s'en faut qu'elle ne se jette dans la mer. De toutes parts la mer l'assaille, elle bondit, elle saute si haut que le monde entier semble devoir être enseveli. La dame crie pitié à Dieu. Son visage est noirci de faim : il y a trois jours qu'elle n'a mangé et son cœur se rompt déjà. La faim la tue, Mer la tourmente. « Hélas, fait-elle, hélas, hélas! La faim m'occit, la mer me lasse. Si près de moi saute la mer que peu s'en faut qu'elle ne m'écrase; de toutes parts hurlent les vents. Hélas, hélas, quelle bataille : je ne vois rien qui ne m'assaille! Au moins si j'étais à terre, je pourrais mendier mon pain avec les pauvres, par les rues. Hé, très doux Dieu, pourquoi me malmener ainsi? Hélas, hélas! Plus qu'Il ne tenta Job, Dieu me

tente! Il a trop dépassé la mesure! Jadis je fus impératrice de Rome, maîtresse du monde entier. Ores suis la plus chétive, la plus pauvre qui soit née. Jamais saint Job ni saint Eustache ne furent pareillement dépouillés. Encore si j'avais un pauvre lieu sur cette terre où servir Dieu, nul bien ne me ferait envie. Hélas! il ne se trouvera même pas clerc ou prêtre pour me confesser! Dieu m'a en tel dédain qu'Il ne me permet pas de recevoir son Saint Corps, ni que mon corps ait sépulture! Il sera dévoré des poissons! Nul ne me pleurera : baron, père, mère, ami, sœur ni frère! Ma chair belle, blanche et polie devrait avoir linceul de draps de soie, de riches samis... Mais je dis là folie : peu m'importe ma chair si Dieu veut appeler mon âme en Sa sainte gloire! »

Ainsi la lasse impératrice jusqu'à la nuit s'est lamentée. Au point du jour elle est si lassée, si rompue de faim et de sommeil, si affligée, si douloureuse qu'elle ne peut plus remuer la langue; elle s'endort enfin au milieu de ses soupirs. Pendant son sommeil elle pleure, gémit, geint, lamente. Mais voici que muguet, menthe, églantier, lis et rose, altérés par l'odeur glorieuse qu'elle répand, viennent rassasier l'affamée, conforter la désespérée, redonner liesse à la mourante.

(à suivre)

MERCVRIALE

LETTRES

ALBERT CAMUS ET LA REVOLTE. — On attendait depuis longtemps cet essai sur la révolte que nous donne aujourd'hui Albert Camus (1). Depuis plusieurs années il en avait paru ici et là des extraits qui, tout en aiguisant l'appétit, ne permettaient pas de se faire une idée générale de l'ouvrage. Lu avec un intérêt qui ne se dément qu'aux dernières pages, quand l'essayiste laisse trop ouvertement la place au littérateur, il cause une impression mêlée d'où la déception n'est pas absente. On admire la noblesse du propos, la rigueur apparente de la démonstration, le brillant des formules (c'est un livre tout en épigraphes), et on se demande où l'auteur a voulu en venir. A une nouvelle définition de la révolte? Sans doute, mais plus sûrement à sa condamnation. Les victimes d'Albert Camus se nomment Sade, Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche, Karl Marx, parmi beaucoup d'autres; elles expient la malfaçon actuelle du monde dont elles sont curieusement rendues responsables.

Nous sommes, en effet, écrit Albert Camus, dans le nihilisme; nous vivons l'époque du « crime logique », et « toute action aujourd'hui débouche sur le meurtre ». Pour une conscience qui n'accepte pas le meurtre et qui lui refuse toute justification ou excuse, il importe de « se mettre en règle » avec lui et de voir par quelle suite de pensées et d'événements il est devenu notre réalité quotidienne. L'argumentation d'Albert Camus part de ce point et rejoint par lui la hantise majeure d'une œuvre moins fondée sur la notion d'absurde, comme il paraît généralement, que sur l'acte de tuer. Avant de se réjouir ou de s'indigner de cette condamnation inattendue des idéologies de la révolte, il faut clairement dire si l'on est d'accord ou non avec l'interdiction formelle du meurtre, que l'auteur pose en postulat. Par là, sans doute, il se donne tous les atouts et rallie à lui les belles âmes,

(1) *L'Homme révolté* (Gallimard, édit.).

mais, sans pactiser avec les assassins, on peut déclarer que pareille interdiction est utopique et inopérante, trouver, en outre, qu'elle justifie malaisément le rejet à la voirie de l'histoire de tous ceux qui, précisément, ont voulu un monde meilleur et, pour l'homme, une dignité nouvelle. Au lieu de s'en prendre aux puissances de guerre et de meurtre généralisé, aux idéologies de conquête « par le fer et par le feu », pourquoi Albert Camus vise-t-il uniquement les idéologies de la révolte?

C'est que la révolte lui paraît inséparable de la « nature humaine »; c'est qu'elle est pour lui la première et seule évidence que l'homme découvre avec le sentiment de la vie. Par le refus, l'homme révolté se pose en homme et rejoint tous les hommes. Son *non* à la vie qui lui est faite est en même temps un *oui* à une vie meilleure et à une conscience libre et immortelle. Tout le mal vient ensuite de ce que la pensée révoltée se corrompt en poussant à ses extrêmes limites le *non* et le *oui*, en ce qu'elle se dégrade dans l'histoire. C'est précisément ce que notre auteur veut montrer.

La révolte a commencé de s'en prendre à Dieu en tant que responsable de la Création et juge suprême. Dans notre monde occidental, elle commence à Sade qui fait de Dieu le Dieu du mal auquel les créatures se rendront agréables en commettant sciemment le crime. Si Dieu n'existe pas, comme pour Juliette, alors les choses sont encore plus faciles : l'homme est libre et se prouve sa liberté de nouveau par le crime. Dans le monde curieusement inversé du divin marquis, le bien devient mal et l'exercice du crime sainteté; c'est un univers clos où règnent en maîtres absolus des bourreaux sacrifiant à leurs plaisirs des milliers d'innocentes victimes. Dans sa « revendication exaspérée de la liberté », dans sa tentative grandiose d'attaquer la divinité en ses œuvres vives, Sade est allé jusqu'à prêcher l'apocalypse de la destruction universelle : une terre couverte de cadavres et de ruines lui paraît être la seule réponse que puisse dignement formuler l'homme à un Dieu qui s'est horriblement moqué de lui en le mettant au monde.

On voit que Sade mérite amplement le courroux du moraliste. Cependant, Camus opère à son propos, inconsciemment sans doute, une confusion qu'il importe de signaler. Quand il le tient pour un « assassin » et pour l'ancêtre des bourreaux « concentrationnaires », qui vise-t-il? L'homme ou le littérateur? L'un a sans doute commis en esprit toutes les extravagances et poussé la révolte, selon la terminologie de Camus, jusqu'au point où elle se nie; l'autre est-il au même degré responsable? Faut-il

compter pour rien les deux tiers de sa vie passée en prison et qui lui donnent plus qu'à un autre le titre de victime, sa protestation passionnée contre la légalité de la peine de mort, son sauvetage des beaux-parents qui l'avaient fait enfermer? L'auteur rappelle cette conduite, mais l'équivoque qui pèse sur toutes ses condamnations conduit à mettre en même compagnie les meurtriers en imagination et les meurtriers effectifs, comme s'il pouvait y avoir la moindre ressemblance entre Sade et Carrier, Hegel et Napoléon, Nietzsche et Bismarck, Dostoïevski et Nicolas, Marx et Staline. Le philosophe, l'idéologue, l'écrivain portent sans doute la responsabilité de leurs écrits; il est néanmoins abusif de croire cette responsabilité exécutoire à tout coup, et injuste de faire des meurtriers en action les fils des meurtriers en pensée.

On le voit mieux encore à propos des révoltés romantiques qui sont également accusés par notre auteur d'avoir fait l'apologie du mal et de s'être comptés, pour la plupart, parmi les ardents suppôts de Satan. Camus leur reconnaît de bonnes intentions : nostalgie d'un bien impossible, refus d'un monde et d'une condition injustes; il ne leur pardonne cependant pas l'outrance et le défi, l'attitude. Eux aussi sont coupables d'avoir trahi la révolte par volonté de la pousser jusqu'au bout. Lacenaire, l'assassin-homme de lettres, et le Baudelaire de la phrase : « Le vrai saint est celui qui fouaille et tue le peuple pour le bien du peuple », semblent parler plus haut que Vigny, Hugo et le gentil Nodier réunis, plus haut que le poète des (si bien nommées) *Fleurs du Mal*.

Révolté métaphysique, Dostoïevski l'est encore, bien qu'il fasse accomplir à la révolte un pas considérable en refusant de se contenter de nier Dieu ou de le combattre. Il le réfute. Et, le premier, il le réfute au nom d'une valeur morale plus haute que Dieu lui-même, plus astreignante que la vérité ou la foi : la justice. Tous les hommes sont innocents, et c'est un scandale qu'ils soient tous condamnés à mort; c'en est un autre que Dieu choisisse parmi eux ses élus. Pour la première fois, à l'univers de la grâce est opposé l'univers de la justice, à la communauté divine, démantelée par toutes les attaques précédentes et de surcroît illégitime, la communauté humaine. La révolte descend sur la terre. C'est le moment, selon Camus, où elle va commencer d'exercer ses plus grands ravages.

C'est en effet dans Dostoïevski qu'éclate le fameux : « Si Dieu n'existe pas, alors tout est permis. » Ivan Karamazov, logicien imperturbable, va tenter d'illustrer la formule; il s'efforce de commettre le mal par « cohérence ». La voie est ainsi ouverte aux

« meurtriers logiques », aux tyrans en herbe qui, comme le Chigalev des *Possédés*, pensent que la liberté inconditionnée doive mener au despotisme illimité. Les temps sont proches du Grand Inquisiteur, de cette ère nouvelle où la révolte cessant d'être livresque, anime jeteurs de bombes et anarchistes. Une même réalité inacceptable dresse contre elle idéologues et terroristes; la révolte métaphysique débouche dans la révolution, tandis qu'est montré du doigt le seul successeur possible de Dieu : l'homme. Mais, de Dieu, l'homme se voit obligé d'endosser également tous les crimes. Le *non* se transforme en *oui* pour la tyrannie et la servitude.

Les négateurs forcenés ont perverti la révolte. Les partisans d'un *oui* absolu ne seront pas, d'après Camus, plus heureux. Dans la même démarche, qui consiste à vouloir découvrir chez ses auteurs, malgré l'admiration que souvent il leur voue, des propositions qui les condamnent, Camus n'a pas de mal à montrer que Stirner, prêcheur de l'Unique, a légitimé le meurtre, que Nietzsche, débarrassé pourtant de ses faux disciples, a accepté l'existence côte à côte des bourreaux et des victimes. Surprise plus grande : les poètes qui ont incarné la révolte au point de la symboliser sont accusés eux aussi de palinodies et de trahison. Lautréamont, dont est niée l'importance et la grandeur, annonce « le goût de l'asservissement intellectuel qui s'épanouit dans notre monde »; Rimbaud est disqualifié par son aventure au Harrar et par sa recherche tardive d'un beau « mariage »; de tout le surréalisme on ne veut retenir que la phrase sans doute inepte d'André Breton : « l'acte surréaliste le plus simple consiste à descendre dans la rue, revolvers aux poings, et tirer tant qu'on peut dans la foule ». Par ces accusations, Albert Camus ne montre pas seulement, comme le lui reprochent ses détracteurs, une méconnaissance de la nature et des lois de la poésie, et quant à Lautréamont une imperméabilité à l'humour poétique, il révèle plus gravement l'inadéquation de sa méthode, qui voudrait réduire une vie, une œuvre, un exemple à leur part trop humaine, à leurs défaillances. Il n'y a pas deux Lautréamont : celui des *Poésies* après celui des *Chants*, comme il n'y a pas deux Rimbaud, mais, dans les deux cas, un seul homme et une seule révolte qui, tragiquement, ont cherché des moyens d'expression divers, et sans doute contradictoires. Pour juger de l'un de ces moyens, pris comme « mot définitif » de l'auteur, il faut embrasser du même regard tous les autres. C'est ce qu'est incapable de faire l'esprit d'analyse doublé d'une exigeante volonté de démonstration.

On suit plus volontiers Camus, on l'approuve même souvent, quand il descend à l'examen des incarnations historiques de la révolte. Là, en effet, il s'agit de faits et d'événements, de responsabilités effectives. On s'étonne qu'il obscurcisse la figure de Saint-Just, qu'il injurie Marat, qu'il se trouve soudain pris de compassion pour Louis XVI, « homme faible et bon » paraît-il, dans le seul désir de montrer à quels crimes conduit la religion prêchée par Rousseau. On ne suppose pas qu'il blanchisse l'ancien régime des siens, mais on voit à quelles erreurs mènent la vie et la mort pris comme bien ou mal absolus : à vouloir refaire l'histoire selon les principes de la charité. Mais qui parle d'histoire? Pour Camus, elle devient au XIXe siècle une déesse impitoyable qui, après les régicides, les déicides, les terroristes russes de 1905, les rationalistes à la Hegel et les révolutionnaires à la Marx, exige sans cesse plus de cadavres. Au royaume hypothétique des fins sont sacrifiés l'indifférent avec l'opposant véritable; l'inquisition descend dans les consciences et punit jusqu'aux intentions. Nous sommes dans l' « univers du procès », où tout homme est un coupable virtuel. Voilà où nous ont conduits les divers avatars de la révolte. « Aujourd'hui, écrit Camus, les nihilistes sont sur les trônes. Les pensées qui prétendent mener notre monde au nom de la révolution sont devenues en réalité des idéologies de consentement, non de révolte. »

L'auteur n'a pas noirci le tableau. S'il est contestable que les idéologies de la révolte, seules, nous aient menés où nous sommes, il est sûr que nous ne pourrons « en sortir » qu'en redonnant à la révolte « une nouvelle fidélité » et « un nouvel élan ». Par quels moyens? C'est ici que le moraliste nous déçoit le plus.

Sa démonstration établit en effet que la révolte s'est pervertie et transformée en son contraire par désir d'outrepasser ses limites, par goût de la démesure et de la frénésie, par dégradation dans l'histoire. Pour un esprit logique, n'est-il pas normal de conclure qu'en lui traçant des limites, qu'en lui apprenant à considérer l'existence d'une « certaine mesure des hommes et des choses », elle retrouvera sa fraîcheur et son efficacité premières? Peut-être, mais sera-ce encore la révolte? Conservant le mot alors qu'il a rejeté la chose, Albert Camus, sur le piédestal des idoles qu'il a fracassées, fait monter un pâle idéal d'homme grec au fin sourire qui a découvert, avec la maîtrise de soi, le secret du bonheur. Il entonne le los de « l'esprit méditerranéen », de la « pensée de midi » pour qui, sans doute, toutes choses son égales dans un état d'équilibre entre le oui et le non. A toutes les tentatives de faire descendre le ciel sur terre il oppose une morale du

« juste milieu », qui pour ne pas être celle des tièdes, ne paraît guère avoir de chances de s'enraciner. Pour l'espoir, il est trop tôt ou trop tard. Le monde n'a plus d'oreilles pour les seules bonnes intentions.

Maurice Nadeau.

Le Rivage des Syrtes, par *Julien Gracq*, un vol. in-16 couronne de 360 pages, 540 fr. (José Corti). — Un Etat autrefois grand et maintenant à l'agonie — un peu ce que fut et devint l'ancienne République de Venise — envoie l'un de ses « espions officiels » sur le rivage des Syrtes, afin d'y surveiller une garnison maritime pétrifiée dans une « drôle de guerre » de trois siècles avec les flottilles adverses du Farghestan. Les marins sont devenus cultivateurs; leur chef, le capitaine Marino, espère couler des jours sans histoire en attendant une retraite paisible.

L'arrivée du jeune Aldo remet en question le somnolent état de choses. Epris d'aventures impossibles, il veut réveiller la garnison endormie, forcer les frontières maritimes, tacitement respectées des deux côtés, vers le Farghestan, ranimer les étincelles de vie que porte encore un Etat moribond. Il s'est épris de l'étrange Vanessa qui conjugue, en sous-main, ses efforts avec les siens. Après une téméraire reconnaissance des côtes du Farghestan qu'il entreprend par désir de l'inconnu, la guerre se rallume entre les deux pays rivaux. Une vie nouvelle, riche de possibilités, a pris la place d'une lente mort par extinction.

« Il n'est pas certain », écrit finalement l'éditeur, « que *Le Rivage des Syrtes* soit un roman d'aventures de mer. » M. Julien Gracq porte en effet plus haut ses ambitions. Elles suscitent dans le ciel de cette terre déserte des petits nuages ronds : symboles, mythes et amas de merveilleux surréaliste, qu'on voit venir de loin. Il n'y a pourtant pas à redouter le tohu-bohu de l'orage, plutôt une petite pluie persistante de mots qui vous transit d'ennui jusqu'aux moelles. Tout cela est délicieusement désuet et d'une rhétorique écolière. *Le Rivage des Syrtes* a grandement intéressé les « Goncourt » au point qu'ils ont fait de l'auteur un lauréat malgré lui. Les effets de cette comédie, d'où le ridicule n'est pas absent, frappent des milliers de lecteurs dont l'innocence ne faisait pourtant aucun doute. — M. N.

La Part de Ciel, par *Paul Pilotaz;* in-16, 232 p., 300 fr. (Mercure de France).

Révélation de la solidarité humaine dans une âme farouche, pourrait-on dire, s'il fallait, d'un mot, définir ce livre. Sans doute serait-ce en faire une délimitation sommaire, mais en situer du même coup la portée. Le titre est là d'ailleurs pour marquer la signification : cette part de ciel qui est en chacun de nous, c'est par elle que nous communiquons avec autrui.

Dès l'abord, la haute figure de Champion envahit l'écran, dans le décor guinéen; en arrière-plan, les Noirs, brailleurs et joyeux, les bananiers auxquels vont ses soins : son peuple et son domaine. Son premier contact avec Maubert, jeune planteur qui vient s'installer dans la région, le révèle dur, ombrageux, soucieux de préserver son irréductible indépendance : « Je suis moi; ce qu'ils sont, eux, les autres, je m'en fous. Je veux aller au bout de moi, je ne crains pas les mots. Je le connais mon but : me passer de tout, de tous, ne rien devoir à personne. »

A un tel homme, l'amitié, ou seulement l'ébauche d'une sympathie, devait apparaître comme une faiblesse. Maubert établi dans un voisinage relatif, il le recevra cependant le dimanche pour la saoulerie hebdomadaire qu'il se permet : « Champion commençait à boire et la griserie montait lentement; il paraissait l'attendre, la chercher; la véhémence reprenait, la voix s'amplifiait, puis la langue s'épaississait tandis que le ton s'élevait encore (...). L'orgueil, il n'était plus qu'orgueil, il le buvait, il s'en gonflait, il s'en rechargeait. On eût dit qu'il s'en pénétrait, qu'il en faisait provision pour toute la semaine, qu'il fallait qu'il puise en lui sa force pour agir, qu'il trouve en lui la volonté de continuer. Il fallait que ça entre, que l'orgueil entre, domine tout; qu'il s'amasse, qu'il oblige l'homme à tourner, à se cramponner à sa tâche. » L'ivresse encourage les mauvais prétextes à l'insulte, que la dignité de Maubert ne peut accepter. Une absurde algarade, à Conakry où Champion se collette avec des planteurs de passage, à la suite de racontars qu'il croit provenir de Maubert, le durcit encore dans son agressive réserve au point qu'il lui refusera son assistance dans la maladie même.

L'homme pourrait être odieux si l'on ne sentait en lui, avant que de l'apprendre, une plaie secrète. Pour Champion, se réaliser, réussir, c'est satisfaire, bien plus que l'immensité de son orgueil, la revanche d'une enfance humiliée. Son durcissement n'a peut-être été, à l'origine, qu'un instinct de défense, et le refus d'autrui est né de sa lutte solitaire. Il y a aussi, lui donnant sa grandeur, cet amour forcené de la terre : « C'est la terre, elle seule, qui vaut quelque chose (...) La terre, c'est la femme, tu comprends, je la sens vivre, c'est pour elle seule qu'il vaut la peine de souffrir. » Les Noirs, au reste, ne s'y trompent pas qui le révèrent, — s'il le craignent — son exigence dans le travail s'appliquant tout autant à lui-même.

Entre les deux hommes, dont les roides querelles n'ont pas entamé l'estime, les liens finiront par se nouer. Et cependant, quand Maubert devra partir pour une longue absence lui confiant sa plantation, Champion ne se défendra pas d'un sentiment de délivrance... Un incident, qui eût pu lui être fatal, parfaira cette première ébauche d'humanisation. Piqué par un serpent au venin mortel, Champion ayant stoïquement incisé sa chair sera découvert sans connaissance par ses Noirs qui décident de le porter

sur une civière à bras d'hommes à Conakry. Et c'est alors qu'entr'ouvrant les yeux sur un masque d'ébène « il vit son inquiétude et son émotion, son travail aussi, et sa peine. Il vit un visage, là, tout prêt du sien, un visage qui lui dévoilait quel effort devait fournir chaque être humain vivant sur cette terre. Il ne vit que ce visage d'homme; et aucune vision du ciel n'aurait pu le submerger de plus de certitude »... Au court d'un long et douloureux traitement, il éprouvera enfin le besoin de la chaude et amicale présence de Maubert.

Voilà pour l'analyse. Paul Pilotaz a voulu réduire son récit à son thème essentiel, avec une sobriété, une économie de moyens remarquables — évitant le double écueil d'un verbeux exotisme ou d'une introspection tortueuse. Et pourtant, chaque détail est en place autour des deux protagonistes, le cadre et les comparses, l'atmosphère lourde de la Guinée. La composition peut-être est inégale, encore que les épisodes ne soient jamais arbitraires. La schématisation est-elle excessive? Eût-il fallu étoffer davantage? Certains le penseront, sans doute. Mais, tel, c'est un livre viril, rigoureux (et par là nous entendons tout à la fois dur, âpre, précis) dont la qualité de ton n'est pas si coutumière. — S. B.

La mer à boire, par *Michel de Saint-Pierre;* in-8° couronne, 324 p., 490 fr. (Flammarion). — L'expérience prolétarienne de Michel de Saint-Pierre est à nouveau utilisée pour son second roman. Ici encore, le fils de famille tire un coup de chapeau à son destin doré, et dédaigneux de ses lauriers frais coupés s'engage dans la marine. Il y a bien du désespoir amoureux à la clé, mais surtout le désir de bagarre. La guerre tardant à venir (nous sommes en 38), le matelot « sans spé » se lasse d'être tout uniment promu à la gloire du briquage. Dieu merci, août 39 arrive à point pour contenter notre révolté belliqueux et l'empêcher de déserter. C'est vivement conté, pas trop solide; les pages « service » sont les meilleures et les types bien venus. — S. B.

Le dieu nu, par *Robert Margerit;* in-16, 296 p., 480 fr. (Gallimard). — Puisque Eros il y a et pour nu qu'on l'assure, de quelles troubles et désuètes volutes nous le voyons enrubanné! Amour éthéré de Bruno pour Jacqueline la mal mariée, amour de la solide Hélène pour Bruno; menant le jeu l'inquiétante et toute belle Marité (qui aime bien un peu trop le frère Bruno), intrigante, dominatrice et froidement passionnée — personnage certes le plus consistant de ce menuet provincial. Les figures en sont déconcertantes, qui vont de la guimauve au paroxysme qu'un coup de barre aussitôt élude. Cela sent son demi-siècle; l'auteur n'était pas né. (Prix Théophraste-Renaudot.) — S. B.

L'Autre, par *Charles Rohmer;* in-16, 264 p., 420 fr. (Gallimard). — Bien irritant, ce nouveau succédané Kafka. Irritant, et pourtant digne de remarque. Univers concentrationnaire. L'Homme — sans nom, sans visage, impersonnel, l'Autre — est employé le jour dans la maison du Commandant du Centre, chez lui bon homme, père tendre et inquiet, époux attentionné; contraste que souvent on nous a dit. Ce quotidien cruel ou familier, les rouages monstrueux d'une cruauté utilitaire et organisée, le processus mental des bourreaux et des victimes sont exprimés en phrases courtes et répétées qui, si elles rendent pénible la lecture, n'en parviennent pas moins à traduire, parfois d'une façon hallucinante, l'épuisement, l'obsession — l'absurde. — S. B.

La grande balançoire, par *Gérard Caillet*, in-16 jésus, 236 p., 480 fr. (R. Julliard). — Cette balançoire de la vie qui lance les hommes vers le ciel pour les laisser retomber dans la tristesse et les relancer à nouveau, combien cherchent vainement à l'équilibrer. Avec une fantaisie et une poésie étincelantes

de jeunesse, M. G. Caillet nous présente un groupe de jeunes gens qui vivent entre eux sur un cap d'aspect méditerranéen : le cap Mort. Nous les voyons osciller entre le réel et le rêve, certains s'éloignant jusqu'à ne plus être, d'autres, en sens contraire, jusqu'à la vie banale, dans cette quête de soi-même où la marche peut prendre figure de balancement. — A.-M. B.

Dernière Heure, par *G.-E. Clancier*, in-16 double couronne, 321 p., 520 fr. (N.R.F.). — Entre la caserne misérable où s'entassent les pauvres et la merveilleuse usine en construction, espoir des riches et des esprits modernes, mille drames se nouent où s'affrontent des patrons, des filles, des journalistes, des ouvriers, des artistes. Pour sortir du réseau de haines ou de médiocrités qui les enserre, chacun cherche une issue qui n'existe pas. Supprimer la police, mais n'est-ce pas en créer une autre? Le roman se termine par une sorte de retour en arrière : un vieil anarchiste trop attaché à son travail artisanal et humain fait sauter l'usine de l'avenir. Par sa composition en facettes ce roman nous permet de voir une même tranche de temps et d'espace à travers des personnages fortement individualisés qui n'en appartiennent pas moins profondément à leur classe et à leur milieu. — A.-M. B.

La panique, par *Christian Caprier*, 14×19, 193 p. (Ed. du Seuil). — Un petit esprit dans le corps impur d'un petit employé consciencieux et sage; un petit esprit qui aspire à la vertu. Prisonnier de son impureté, il cherche en vain à s'évader. Tous les actes qu'Aimé Lorin accomplit pour atteindre cette paix de l'âme à laquelle il aspire n'aboutissent qu'à une souillure nouvelle. Il finit par se suicider après avoir étranglé une enfant pour la protéger du péché. Le livre est bien écrit. — A.-M. B.

Un jeune homme seul, par *Roger Vaillant*, in-8° couronne, 256 p., 450 fr. (Corrêa). — L'écrivain qui a su créer des personnages aussi humains que ceux de *Bon pied bon œil* semble soudain recourir à l'artificiel. Les milieux sociaux si vrais et attachants chez Zola, par exemple, qu'il s'agisse de petits employés, de paysans, d'ouvriers ou d'intellectuels, ont ici quelque chose de conventionnel. Isolé, le premier chapitre serait assez beau. — A.-M. B.

POÉSIE

« SPECTACLE » DE JACQUES PREVERT. — Jacques Prévert s'est fait une sorte de loi, physique et métaphysique, de cette grande vérité énoncée par Vincent Van Gogh : « Etant donné les corps que nous avons, nous avons besoin de vivre avec les copains. » Et ceci est une magnifique façon de comprendre la poésie. Mais il n'est pas sûr, « avec les copains », qu'il y ait grand place pour Dame poésie. Tour à tour odalisque et souillarde de cuisine, — joli corps et drôle de corps, — cette conventionnelle personne ferait vite figure de gêneuse ou de répudiée, et cela jetterait un froid dans la compagnie. Pour rire en société, il n'est donc pas mauvais d'aérer la muse, et Jacques Prévert ne se prive point de la renvoyer à sa vaisselle alexandrine et à sa planche à repasser les rythmes.

Cependant, les ballets, saynètes, métaphorismes, allégories allègres, devinettes et billevesées qui composent *Spectacle* (1)

(1) Editions du Point du Jour — N. R. F.

valent les meilleures gausseries et folastreries du bon vieux temps. Et comme ceux de Clément Marot, les coq-à-l'asne de Jacques Prévert sont « pures Satyres Françoises ». L'étonnante modernité du nouvel espadon ne fait rien à l'affaire : il recueille l'héritage de belle humeur et d'indignation (chez les vrais révoltés ces deux choses vont toujours de pair) laissé en friche depuis des siècles. Et quelle source de fraîcheur, quelle inépuisable réserve de « caprices » chez notre contemporain! Pareil au petit enfant de Saint-Amant

qui va, saute, revient,
Et joyeux à sa mère offre un caillou qu'il tient,

Jacques Prévert charme (et rassure) d'abord par la grâce du geste et la gratuité apparente du jeu. Mais le garnement ne tarde guère à se manifester : pendant que l'on n'y prend pas garde, l'innocent caillou de tout à l'heure ricoche sur les vitrines de la mutuelle estime et fait voler en éclats le luminaire de la vertu récompensée.

Car l'auteur de *Spectacle* ne respecte ni l'homme ni le costume; il ne s'en laisse point imposer par la stature et la livrée des « grands cochers intègres »; il fourre dans le même sac l'imbécile heureux et l'intelligent malheureux qui déboisent de conserve; il se défie de toutes les formes de transcendance, et vous les « saints sans dieu » aux cinq cents diables! Il est, en un mot, le grand satirique de notre temps.

Du point de vue de la critique littéraire, et comme on l'a déjà dit à propos de *Paroles*, il y a dans son dernier livre du meilleur et du pire. Mais le pire n'est pas toujours sûr quand il répond au « besoin de vivre avec les copains » — et quand il émane d'un « mauvais esprit » qui ne désarme pas.

ANTONIN ARTAUD ET LES MEDECINS. — Nous attendons toujours les Œuvres Complètes d'Antonin Artaud, dont le premier volume est « sous presse » depuis quatre ou cinq ans. Les fragments de sa dernière œuvre qui paraissent çà et là ne font qu'irriter notre fringale : il est également souhaitable que l'on publie au plus tôt *Suppôts et Suppliciations.* Mais voici, dans le huitième cahier de « Botteghe Oscure », trois surprenantes lettres, adressées à des médecins, et qui forment un ensemble cohérent.

(« Botteghe Oscure » publie en outre la « Lettre à la Voyante », poème en prose bien connu parce que déjà recueilli dans *L'Art et la Mort* — ainsi que « L'Eperon Malicieux, Le Double Cheval », éloge du rêve et diatribe lyrique qui se situe dans le prolongement

du *Pèse-Nerfs* : « ...C'est pourquoi tous ceux qui rêvent sans regretter leurs rêves, sans emporter de ces plongées dans une inconscience féconde un sentiment d'atroce nostalgie sont des porcs. Le rêve est vrai. Tous les rêves sont vrais. J'ai le sentiment d'aspérités, de paysages, comme sculptés, de morceaux de terre ondoyants recouverts d'une sorte de sable frais dont le sens veut dire : « Regret, déception, abandon, rupture, quand nous reverrons-nous? » Rien qui ressemble à l'amour comme l'appel de certains paysages vus en rêve, comme l'encerclement de certaines collines, d'une sorte d'argile matérielle dont la forme est comme moulée sur la pensée. Quand nous reverrons-nous?... »)

La première de ces lettres est adressée au Dr René Allendy, à la date du 30 novembre 1927. Dans celle-ci, Antonin Artaud s'insurge contre la psychanalyse, bien qu'il reconnaisse l'utilité du traitement et ne refuse point, *a priori*, de s'y soumettre. « Mais du plus profond de ma vie je persiste à fuir la psychanalyse, je la fuirai toujours comme je fuirai toute tentative pour enserrer ma conscience dans des préceptes ou des formules, une organisation verbale quelconque. » Cette profession de foi, apparemment surréaliste, est renforcée par le regret d'avoir perdu « cette spontanéité d'images porteuse du moi ». Mais il est d'autres regrets, plus cuisants encore : « Je n'ai pas de vie. Je n'ai pas de vie!!! Mon effervescence interne est morte. (...) Je suis sans aucune espèce de réserve. Sans aucune espèce de possibilité. » A quelques termes près, ces plaintes forcenées d'un mal qui ne s'accepte pas se retrouvent dans la *Correspondance avec Jacques Rivière*, alors en cours d'édition.

Dans la lettre à M. Soulié de Morant du 17 janvier 1932, Antonin Artaud s'accoutume à ce qu'il croit être sa défaite : « Psychiquement c'était la débâcle comme dans le domaine physiologique c'est la débâcle quand l'estomac ou les intestins ne peuvent plus rien conserver. (...) J'ai, me semble-t-il, oublié jusqu'à la *manière de penser*. »

La « manière de penser », Antonin Artaud l'a définitivement trouvée quand il écrit, en mai 1947, à son ami le Dr Achille Delmas. Cette fois, il ne s'adresse plus au médecin, mais à l'homme capable de commisération pour celui qui a subi les tortures et les délices du « juste, subtil et puissant opium ». A la fois défense et accusation, cet exposé s'achève sur cette remarque apparemment cocasse, mais très profonde, qui couronne les rêves étagés autour du motif « Consul Romanus » de l'Anglais mangeur d'opium : « Il y a dans l'Opium les scènes de la bisaïeule, je veux dire que l'Opium

laisse des séquelles pendant des jours, des semaines, des mois, alors que les autres toxiques s'oublient. »

On s'étonnera peut-être que cette dernière lettre soit moins tendue, ou moins déchirée que celles qui précèdent. C'est qu'à force de douleur, Antonin Artaud était parvenu au « soutirage de la douleur » de son propre génie. Il vivait enfin les « scènes de la bisaïeule » avec une sorte d'allégresse et d'humour, bien proches de la sérénité.

Le TOMBEAU DE ROGER BERNARD. — Tombé dans une embuscade hitlérienne et fusillé le 22 juin 1944, Roger Bernard avait écrit quelques mois plus tôt :

Puis subitement la tête mutilée contemple le sol et l'hélianthe meurt,
et le cristal des sanglots neufs s'égrène...

Il avait écrit également :

Une seule bonne odeur me contente : celle de la racine. Non. Je ne veux pas renaître la graine identique qu'on a semée — lourde, uniforme mais subtilement distincte comme les douze grains de minuit!
Je suis celui qu'on ne ressuscitera pas!

Cette mort attendue, consentie d'avance, suppose une parfaite équanimité à l'égard de ce qu'on appelle : la marche de la civilisation. Participer à la sauvegarde de cette forme héritée de la vie, ne doit jamais faire oublier que « la vraie vie est ailleurs ». Non certes dans les cavernes ou les fondrières de quelque imprenable maquis, mais dans un « ailleurs » que Roger Bernard envisageait avec une étrange et suprême confiance. — Il le situait là où la vie et la mort s'abolissent, dans la « nuit de la terre » :

Je vais vivre.
Je vis!
Je vis
Sur l'éternelle joie vivante de mourir!

Cet appétit de vivre au niveau des germinations futures n'est-il pas celui de Cébès, expirant dans les bras de Tête d'Or, — et qui dictait jadis à Remy de Gourmont cette remarque essentielle : « Un sentiment profond de la mort implique un sentiment profond de la vie. Celui qui ne meurt pas une fois par jour ignore la vie... »

Roger Bernard avait ce sentiment profond de la mort perpétuant la vie. Les quelques poèmes qu'il laisse, réunis par René Char sous le titre *Ma faim noire déjà* et publiés dans le sixième cahier de « Botteghe Oscure », disent combien il tenait peu à la forme de son corps. Mourir pour n'être pas stérile, c'est l'enseignement qui se dégage de son drame, *La Hauteur de la Nuit*, qui paraît dans le huitième cahier de la même revue. A travers une luxuriance d'images qui sont peut-être des symboles, on distingue la silhouette énigmatique de Virgen, chaste et « noble comme le peuplier qui a subi la dureté de l'élagueur » et qui répond à l'appel du fiancé. Autour d'elle gravitent, comme des astres morts, la vieille Gunhild, « tripoteuse de chats serrés dans le creux de (sa) chaleur pour étouffer le désir d'un enfant », l'écorceur aveugle Nare Doland, et Jose Hual, le père abandonné qui sombre dans la folie...

Cette pièce n'est pas accomplie (le troisième acte appartient vraisemblablement à une version antérieure) et l'action scénique est à peine nouée. Mais le véritable drame existe, on pourrait dire entre les lignes : c'est la panique des êtres qui tentent d'échapper à l'hiver et à la nuit; c'est la hantise de l'avril, l'espoir des bourgeons neufs — et c'est surtout, à travers le dégel des paroles, le miracle promis de la fécondité...

Au seuil de cette demeure inachevée, il est difficile de taire notre regret. Cependant, malgré la vie brève et la soudaine mort, deux piliers restent debout qui dessinent « la porte, l'ouverture essentielle » par où l'on aperçoit Roger Bernard, à jamais « très droit, très léger et obstinément silencieux ».

Maurice Saillet.

THEATRE

THEATRE NATIONAL POPULAIRE : *LE CID*, de Corneille, et *MERE COURAGE*, de Bertold Brecht *(au théâtre de Suresnes)*. — A l'issue du dernier festival d'Avignon, qui fut un incontestable succès, l'Etat a consacré l'effort de Jean Vilar en lui confiant avec autant de soudaineté que d'éclat la direction du Théâtre Populaire du Palais de Chaillot. Mais l'O. N. U. n'en libérera les locaux qu'en avril et l'on a très justement pensé que Vilar pourrait — et devrait — pendant ce temps porter le théâtre dans quelques-unes de ces grandes villes qui forment, autour de la capitale, cette immense agglomération dite de la « région parisienne ».

La tâche est urgente : pratiquement le théâtre a disparu de toutes ces cités — et même des quartiers parisiens excentriques : Montrouge, Vaugirard, Grenelle, Villette, Buttes-Chaumont, Gobelins — où il est totalement supplanté par le Cinéma. Il n'est que temps de le rendre, ou peut-être même de le révéler, à des populations entières qui ne méritent certes pas d'être ainsi sevrées, ou nourries d'ersatz. Mais l'expérience, si elle s'impose, n'est pas, pour autant, exempte de difficultés. Vilar la commence avec de grandes vues, et au moyen d'une formule dont l'ampleur et la nouveauté ne doivent pas trop inquiéter : il sera bien facile d'y apporter des corrections si les événements l'exigent. L'important était d'agir.

Nous avons donc eu, sous le titre de «Petit Festival de Suresnes», une manière de week-end comprenant, le samedi, concert, dîner et représentation; le dimanche, libre discussion avec les artistes, déjeuner, matinée théâtrale, dîner et bal... le tout pour le prix global de 1.200 francs, ce qui est bien un record. De grandes collectivités : cheminots, métallurgistes, clubs animés par des périodiques féminins, ont déjà souscrit pour les prochains week-ends. Entre temps, il y aura des représentations isolées en cours de semaine, des matinées du jeudi pour les écoles, et voilà donc Suresnes assurée d'une saison théâtrale d'un grand mois à son usage, qui certainement va piquer l'émulation des autres municipalités suburbaines. Vilar lui-même fera son bilan à la fin de sa saison : le Théâtre Populaire va à la recherche d'un public nouveau, que la radio, le cinéma, la presse, les échanges de vues d'ordre syndical et professionnel, ont déjà, d'une certaine manière, informé, et dont les élites sensibles ou intelligentes peuvent, en tant qu'amateurs de théâtre ou de musique, se dégager très vite, et avec des caractères particuliers qu'on ne saurait exactement prévoir.

Pour l'heure, la première soirée nous a été à tous une fête exceptionnelle. Le tréteau nu dressé dans la cour du Palais d'Avignon avait fort bien réussi à Vilar, qui sera toujours un metteur en scène plus lyrique (et donc auditif) que visuel. Il a fait exécuter un dispositif scénique analogue, et nous savons déjà qu'il médite d'établir le même pour Chaillot : immense « bâti » tendu de noir, débordant le cadre prévu par l'architecte, et permettant aux acteurs, le cas échéant, de descendre dans le public. Comme éclairage, deux groupes de projecteurs en haut de deux mâts fixes, à droite et à gauche, rassemblant tout l'éclat sur le chatoiement des beaux costumes de Gischia, sur les mouvements des acteurs qui les portent, et surtout sur leurs visages.

Excellent et rigoureux point de départ pour n'importe laquelle

de nos tragédies, où comptent seuls l'être humain et ses tourments. Le *Cid* en a resplendi dans sa verdeur première. L'interprétation cependant laissait beaucoup à désirer, mis à part peut-être le Don Sanche sensible et clairvoyant de Jean Negroni, et la vaillante Infante de Monique Chaumette, très intelligemment arrachée à une fausse tradition de plainte élégiaque. Mais le miracle qui emporta tout fut le Rodrigue de Gérard Philipe.

Ceux-là seuls qui auraient pu voir Mounet jeune (et sans doute aucun d'eux ne survit) eussent retrouvé dans leurs mémoires l'équivalent de ce bondissement vainqueur, de ces brusques détentes où l'âme frémissante semble ôter au corps toute pesanteur. Quelle jeunesse de cœur, quelle authentique fierté, quelle pure flamme! Comme il sut être enthousiaste sans enflure, juste sans platitude, pudique sans sécheresse! Corneille, le merveilleux Corneille du *Cid* printanier entrait en scène avec lui — et quittait la scène quand il sortait. Tous dans le public, novices ou vétérans, nous nous sentions baignés du même bonheur, ramenés à une fraîcheur d'adolescence. C'était le grand triomphe, où les acclamants sont largement aussi heureux que l'acclamé, et, pour le Théâtre Populaire, le plus magnifique baptême.

Notre enthousiasme a baissé de plusieurs tons le dimanche après-midi avec la *Mère Courage*, que Bertold Brecht présente comme une manière de chronique de la Guerre de Trente ans. Malgré des détails pittoresques, un certain nombre de répliques bien frappées et des échos toujours valables de la misère populaire dans un pays que foulent les armées combattantes, notre intérêt est allé en décroissant. Cette malheureuse Anna Fierling, qui essaie de vivre des hasards de la guerre avec sa carriole de cantinière-mercanti, nous apitoie parce qu'elle est frappée successivement dans ses trois enfants; toutefois nous ne nous attachons guère en fin de compte à cette femme vaillante certes, mais si avisée, si prompte à pousser ses avantages, si désespérée quand la paix risque d'interrompre son négoce, qu'elle nous apparaît comme une prolétaire du marché noir. Pour être aussi terrible que les riches et les puissants dont elle est victime, il ne lui manque vraiment que l'argent...

Germaine Montero, admirable actrice trop rarement bien partagée, a remporté un émouvant succès personnel amplement justifié par sa fougue, sa netteté, son don d'ennoblir tout ce qu'elle touche. On rêverait de la risquer un jour dans une vraie tragédie : une telle aventure s'accorderait bien à tout ce que nous espérons, sur tous les plans, du Théâtre Populaire.

Dussane.

CINEMA

LES FACHEUX INDISPENSABLES. — Donc *l'Age du cinéma*, organe du surréalisme, publie son numéro 4-5, qu'il nomme numéro spécial surréaliste. Pourquoi spécial? Je ne vois pas que son objet diffère des précédents, si je vois bien l'entêtement de cette revue à se distinguer radicalement des autres. Ce numéro-ci n'est spécial, au plus, que par un entêtement accru, et l'apport de deux papes au moins, André Breton et Benjamin Péret. Malheureusement, nous sommes encore, à peu de chose près, en-deçà des premières preuves. On en vient presque à le regretter, tant ces jeunes gens déploient de tumultueuse sincérité, tant l'on se réjouit que soient entrés dans la ronde ces fâcheux indispensables. Mais ils ont contre eux l'étroitesse doctrinaire qui mutile et leur vision critique et leur champ d'appréhension; et d'être au seuil de leur sujet, plutôt qu'en lui, c'est-à-dire pris d'éblouissement. Ils sont saisis par le surréalisme comme M. Le Trouhadec par la débauche.

On n'a pas la place — et ce n'est pas ici le lieu — de discuter sérieusement du surréalisme même, et de sa charge révolutionnaire. Quand Georges Goldjayn propose le cinéma « comme entreprise de transmutation de la vie », il part de postulats connus, qu'il exprime par l'opposition de deux morales, celle qu'on peut réputer bourgeoise, ou traditionnelle, ou chrétienne, qu'il résume en distinguant entre la procréation bénie et les attouchements répréhensibles — résumé sommaire et extrême —, et l'autre, celle qui est à l'opposé, celle qui fait éclater les valeurs admises, celle du surréalisme. Cette ancienne querelle n'a pas perdu de sa vigueur, et continue de témoigner sur la mauvaise conscience de nos contemporains, même après l'apparition de D. H. Lawrence, Henry Miller, Sartre, Simone de Beauvoir et des surréalistes eux-mêmes. Mais je crois pourtant que la seule sociologie appellerait la mise en question et la mise en pièces des postulats surréalistes intransigeants. En tout cas, pareille enquête est exclue de notre propos, pour mille raisons, dont l'une est qu'il est autre. De même doit-on mettre entre parenthèses les quelques amuse-gueules et les quelques exercices, assez classiques, d'humour terroriste, dont l'*Age du Cinéma* régale le lecteur. L'humour terroriste s'y exerce aux dépens des *Cahiers du cinéma*, d'André Bazin, des autres généralement. Nous-mêmes, mesdames, messieurs, sommes, sauf erreur, spirite de la technique, sceptique professionnel et Becker-bien-Français. Les amuse-gueules sont inégaux. Il y a des photo-

graphies de films inconnus (qui le sont ou non), des fesses épanouies entre des tentures d'enterrement, un joyeux éreintement motivé d'*Alice au pays des merveilles* selon Disney (le seul texte auquel je souscrive entièrement), une esquisse pour une salle de cinéma au fond d'un lac, les actualités de M. Benjamin Péret (Prévert fait mieux) ; moins amusantes sont les fulminations monotones qui font la texture de cette prose uniforme. Une sorte de manifeste roumain atteint les sommets : « l'athéisme irréductible de toute hystérique horreur de vivre rejette l'idée religieuse », etc., etc.

Fermons la parenthèse. La contribution la plus intéressante du numéro est celle de J.-B. Brunius, parce qu'elle est seule au cœur du problème. Il cite René Clair : « Ce qui m'intéresse dans le surréalisme, c'est ce qu'il dévoile de pur, d'extra-artistique. Pour traduire en images la plus pure conception surréaliste, il faudra la soumettre à la technique cinématographique, ce qui risque de faire perdre à « cet automatisme psychique pur » une grande part de sa pureté... Si le cinéma ne peut être un moyen parfait d'expression pour le surréalisme, il reste pourtant pour l'esprit du spectateur un champ d'activité surréaliste incomparable. » Brunius récuse ce scepticisme. Car, avance-t-il : « C'est à travers le souvenir affleurant dans la pensée qu'il s'agira d'objectiver volontairement et consciemment le rêve. Le travail de l'artiste, à partir de là, ne diffère en rien de celui qui consiste à reconstituer aussi fidèlement que possible la réalité extérieure. Pour l'auteur de film, la réalité, elle non plus, ne se copie pas entièrement d'après nature. Dans les deux cas, il s'agit de mettre en scène des souvenirs. Cette restitution est conditionnée par les dons d'observation, la lucidité de vision et la mémoire de l'artiste. Elle n'a guère de chance d'y perdre plus de sa pureté qu'à travers l'écriture ou la peinture. » Vraiment? Je suis sceptique. Je ne connais pas beaucoup — Brunius ne connaît pas beaucoup non plus — d'auteurs de films qui, au petit lever, se sont dits : « J'ai fait un joli rêve. Convoquons nos dons d'observation, notre lucidité de vision, notre mémoire et notre caméra, pour l'objectiver volontairement, au plus près de l'automatisme psychique, avec la moindre perte de pureté, pendant qu'il en est encore temps. » Mais je concède que la question, en théorie, demeure ouverte. On peut redouter qu'elle soit assez vaine. C'est du moins ce que suggère la lecture minutieuse de l'*Age du cinéma*.

Quand on somme les militants de cette revue de donner leurs preuves, de citer les œuvres, ils ne sont pas pris sans vert, non, ils ont des références prêtes, bien sûr, et nous allons voir laquelle

se situe au centre du système. Mais en fin de compte, ce qu'ils avancent de plus convaincant, c'est ce qu'écrit l'excellent cinéaste Man Ray dans le numéro « spécial », et qu'ils redisent, tout au long de leur collection, selon cent variantes : « Les pires films que j'aie jamais vus, ceux qui m'endorment, écrit Man Ray, contiennent dix ou quinze minutes merveilleuses. Les meilleurs films que j'aie jamais vus contenaient seulement dix ou quinze minutes valables. » Bien entendu, prise au pied de la lettre, cette affirmation fait apparaître, au regard des normes critiques, l'étrangeté de *Man Ray*, spectateur, et n'a pas d'autre intérêt. Mais elle a le mérite signalisateur d'indiquer une voie d'exploration très valable, et qui situe l'étrangeté *du cinéma*, une fois dépouillé l'excès de la formule. Car il est vrai que le cinéma possède, entre tous les arts, la singularité de parfois contenir le meilleur parmi le pire, à quoi s'ajoute, corollairement, qu'il n'est qu'un nombre infime d'œuvres d'un intérêt égal et d'une réussite entière. A ce compte et dans ces limites, l'aphorisme de Man Ray a été, en substance, exprimé cent fois, fût-ce sous la forme du moindre aphorisme, dans le *Mercure de France* (par exemple), avant de l'être dans l'*Age du cinéma*. Le danger de s'en faire une formule de combat, un étendard, c'est d'ignorer et rejeter tout contenu dramatique, que dis-je, tout sujet explicite. A ce propos, on attend encore avec une alléchante curiosité que ces militants expliquent tout le mal qu'ils doivent penser, en saine doctrine, du *Voleur de bicyclette*, film néo-réaliste, donc à vomir. Cette parenthèse pour montrer qu'il est bien sot de s'enfermer dans une tour, de n'appréhender le cinéma que sous un seul angle, et finalement, sous le prétexte qu'il est des moments merveilleux dans les œuvres insanes, de préférer par principe les moments aux œuvres. Pourquoi ne pas célébrer les œuvres, quand il s'en rencontre? Ces surréalistes sont étranges surtout par leur goût des chaînes.

Ils diront qu'ils échappent à leurs chaînes. Quelquefois, oui, quelquefois. Alors ils célèbrent — Adonis Kyron, le directeur de l'*Age de Cinéma*, célèbre — l'*Age d'or*, qui est une œuvre. « *L'Age d'or*, centre et tremplin du cinéma surréaliste. » Je n'y contredis pas, mais le cinéma a fait du chemin depuis l'*Age d'or*, et il est curieux que ces camarades, qui se situent dans une perspective futuriste, célèbrent l'*Age d'Or*, en cette année 1951, plutôt que le *Voleur de bicyclette*. Je crois savoir pourquoi ils le font. C'est parce qu'il n'y a pas, ou parce qu'il n'y a plus, au regard de la production cinématographique, au regard de ce qu'elle offre de meilleur, de cinéma surréaliste proprement dit. Ce qui fait un peu

de peine, ce n'est pas qu'ils le déplorent avec violence, ni qu'ils aient continûment le sarcasme à la plume (souvent avec raison), ni qu'ils s'exercent à l'humour terroriste. C'est qu'ils soient grognons. C'est qu'ils se cognent avec tant de fracassante obstination la tête contre les murs, comme s'ils étaient en prison, ou, pire, comme s'ils choisissaient d'y être, au lieu de célébrer tout ce que le cinéma comporte, toutes les semaines, de surréalisme inconscient et involontaire. C'est qu'ils aillent jusqu'à la démission critique dont se flatte, dans le même numéro, André Breton : avec Jacques Vaché, écrit-il, nous n'apprécions rien tant que « l'irruption dans une salle où l'on donnait ce que l'on donnait, ou l'on en était n'importe où et d'où nous sortions à la première approche d'ennui pour nous porter précipitamment vers une autre salle... Sans qu'entre nous il y eût rien de délibéré, les jugements qualitatifs étaient bannis ». J'ai moi-même fréquenté les cinémas plus ou moins de cette façon, et je me demande s'il n'est pas excellent d'avoir été ce drogué désinvolte. Mais presque tout se passe, à l'*Age du cinéma*, chaque fois du moins que le dogme est en cause et que les plumes se surveillent, comme si le simple témoignage, les libres réminiscences d'André Breton étaient tables de loi, comme si chacun de ses rédacteurs redisait après André Breton : « Je me tiens assez confortablement dans un en-deçà sur quoi louanges et griefs appliqués à tel ou tel film ont peu de prise. » Prophètes qui, au cœur du désert ont érigé le mur des lamentations.

Je vois bien qu'il y a place pour une revue surréaliste de cinéma. Si imparfaits que soient ces fâcheux, je les tiens, oui, pour indispensables, tels qu'ils sont. Nos bons contemporains pourraient subir avec profit la thérapeutique du cinéma-choc, de même que l'*Age du cinéma* pourrait subir avec profit quelques leçons en sociologie, ou en théologie (je ne professe pas). Le dernier numéro comporte justement un exemple de ce que pourrait être une voie possible de re-création, ou d'exploration plutôt; un exemple d'analyse et de fixation du surréalisme qui est dans le spectateur. C'est une étude intitulée *Eléments pour l'élargissement irrationnel d'un film*. L'équipe entière, apparemment, s'est réunie pour voir *Shanghaï gesture*, et tout entière a répondu au *question-master*, Jean Schuster. Voici quelques questions et réponses. « Que doit-il se passer quand Mother Gin-Sling descend dans la salle de jeu, après le coup de revolver? Mother Gin-Sling se masturbe avec férocité sur le cadavre du suicidé. » — « A quel moment doit se produire une chute de neige? Elle doit se produire à l'envers, c'est-à-dire de bas en haut, au moment où les

femmes sont hissées dans leur cage. » — « Quelle est la perversion sexuelle de Poppy Smith? Serrer un poulpe entre le bas et la cuisse. » Ces jeux ne sont pas neufs, sauf, autant que je le sache, appliqués au film. Conduiront-ils loin? Peut-être faut-il marquer au passage que plus d'un critique fait appel, de nos jours, aux éléments surréalistes de re-création, sans la référence d'école; que cette quête systématique de l'irrationnel ne peut s'appliquer qu'à des cas d'exception; enfin qu'elle ne peut assumer que le rayonnement du salon (ou de grenier ou de la cave), et n'a de sens qu'aussitôt après projection. Car, s'il se peut bien que la perversion sexuelle de Poppy Smith soit de serrer un poulpe entre le bas et la cuisse, je n'ai plus le souvenir de Poppy Smith, je n'ai même plus grand souvenir de *Shanghaï gesture*. Cuisse, bas et poulpe me sont in-différents et in-signifiants. Mais il y a plus à attendre de « l'automatisme psychique pur », situé dans le spectateur, que de « l'automatisme psychique pur », situé dans l'auteur, selon moi, du moins. Plus à attendre aussi, peut-être, du déchiffrement des quelques films non spécifiquement surréalistes mais qui se prêtent au jeu, de la *Dame de Changaï* à *Typhon*, que du déchiffrement de ces films *a priori* surréalistes, qui sont alourdis de clés et symboles hérités de la psychanalyse?

Je préfère, en somme, les jeux de l'*Age du cinéma* à la doctrine de l'*Age du cinéma*, la pratique naïve à la théorie intransigeante. Je suis, d'assez longue date déjà, persuadé que toute critique d'école, en matière de cinéma, est absurde au point de confiner au reniement critique. La confirmation en est apportée par la première page du numéro « spécial », bien au-delà de mes vœux. On y dresse deux colonnes, un ciel et un enfer (ou un bûcher); voyez, ne voyez pas. Il ne faut pas voir Dreyer, Pagnol, Grierson, Carol Reed, David Jean, Rouquier, Cocteau, Leenhardt, Rossellini, René Clément, Wyler, Bresson; mais il faut voir Louis Feuillade. Evidemment, je choisis à mon tour, et ce qui me paraît le plus gros; mais c'est en légitime défense. Après quoi, quand l'*Age du cinéma* moque la Centrale Catholique et ses citations, il n'y a plus qu'à tirer l'échelle. Ah! que n'avons-nous une bonne, une savoureuse, une pertinente jeune revue surréaliste, qui, loin d'ajouter une école aux écoles, un conformisme au conformisme, célébrerait les conquêtes du surréalisme indirect! Qui n'abandonnerait pas au *Mercure de France*, par exemple, l'éloge de *Typhon*. Mais surtout, qui proclamerait l'indigence du surréalisme abstrait, face au surréalisme incarné; qui discernerait les signes dans la réalité; qui serait plus ému par le destin du peuple espagnol que

par Poppy Smyth; par *Terre sans pain* ou par *les Oubliés* que par l'*Age d'or*. Après tout, l'*Age du cinéma* deviendra peut-être cette revue.

Jean Queval.

Les Oubliés. — Le premier long métrage de Luis Buñuel est un événement déconcertant et à peu près inclassable. Les uns diront, devant ce portrait du Mexique, et des gosses d'une grande capitale, qui lapident les aveugles, rançonnent les culs-de-jatte, tuent leurs amis, récusent la rééducation, au rebours de ceux du *Chemin de la vie* des Russes, que voilà un portrait de féroce parti pris, même si tous les faits sont vrais, comme on nous l'assure. Que le choix des épisodes, leur articulation, l'image dernière, celle du cadavre d'un dépravé jeté aux ordures, que tout cela fait un mélo, avec des ficelles de mélo. Que les épisodes valent mieux, d'autre part, que l'œuvre. Qu'on peut demeurer parfaitement froid devant ce pessimisme outré, cette férocité impavide. — Les autres opposeront qu'on peut rester froid devant Goya. Que voilà un film d'auteur, une vision d'auteur, sans concessions; qu'il faut récuser une critique formulée au nom du train-train du cinéma, et qu'un critique littéraire, mieux habitué à la fréquentation des auteurs, ne pousse pas les hauts cris parce que Graham Greene, en écrivant *La fin d'une liaison*, le livre qui le peint le mieux, a écrit un mélo spiritualiste insoutenable et caricatural. Que le naturalisme a trouvé dans ce film son expression la plus *naturelle*, et la plus vigoureuse. Que Buñuel donne une grande leçon de néo-réalisme, où l'art est présent, où le choix et la vision commandent. Où le néo-réalisme intègre le sur-réalisme (séquence du rêve, symboles animaliers pour leit-motiv), et fait éclater les querelles. Que le grand Figueroa a trouvé le style que voulait Buñuel, et renoncé à ses grandioses images glacées, à sa plastique héritée d'Eisenstein. — Buñuel est grand, Buñuel est un. *L'âge d'or*, revu ces temps-ci, vaut beaucoup mieux que ce qui en est dit ci-dessus. Sur le fond, le critique du *Mercure* est en vigoureux désaccord avec Buñuel, mais pour des raisons qui dépassent absolument la critique de cinéma.

Boing-Boing. — *Boing-Boing* est une date. Celle de l'apparition d'un autre dessin animé américain. Fleischer, Tex Avery, la série de Woody-Woodpecker sont encore des banlieues de l'empire Disney. Au lieu que *Boing-Boing* — producteur : Stephen Bosustow; réalisateur : Robert Cannon; scénariste : D. Senss — est un court métrage conçu en dehors des règles. C'est un œuf tout neuf. D'abord, peut-être, l'histoire. Un petit garçon qui ne peut pas parler imite tous les bruits : des oiseaux à l'avertisseur d'incendie. Son épopée va du désespoir des parents à la gloire. Si l'on excepte *Fantoche*, d'Emile Cohl, les superbes filles à longues jambes de la *Joie de vivre*, et *Betty Boop*, c'est la première fois que la silhouette humaine passe dans le dessin animé. Le trait rappelle celui des bons caricaturistes américains, Steinberg et le *New-Yorker*. C'est la victoire du dépouillement. Les couleurs, ravissantes et simples, sont en complète opposition avec la confiserie et les effets de frayeur pareillement haïssables des récents Disney. Enfin, la bonne grâce de Boing-Boing déridera plusieurs continents.

Deux sous de violettes. — Le second film de Jean Anouilh — le premier fut, sous l'occupation, adapté du *Voyageur sans bagages* — sur un scénario qu'il a écrit avec Monelle Valentin, d'après un roman-cauchemar non publié de celle-ci. La pessimiste vision du monde de cet auteur a donné naissance à un mélo provocateur, avec, ici et là, un méchant alibi parodique. Ce n'est, pour dire le moins, ni franc ni réussi. La moralité de la chose, c'est qu'une pure jeune fille doit écarter de son chemin les petits jeunes gens de bonne famille — ils lui feraient un enfant, puis le renieraient — tous les plus de quarante-cinq ans, qui la violeraient, toutes les commères, qui l'humilieraient, ses sœurs, qui sont pimbêches, ses frères, qui vivent de leurs charmes, les curés, qui sont concupiscents. Plus généralement, que la société entière est mobilisée contre l'amour. Tant d'outrances font que l'auteur perd son procès, pourtant légitime. La société gagnerait, si elle se portait partie civile. Deux

remarques. Le réalisme du cinéma rend insoutenable ce que la stylisation autorise au théâtre; c'est sans doute pour se disculper, esthétiquement, qu'Anouilh introduit l'alibi parodique, en trois ou quatre scènes. Mais cela fait un film en trois tons — poétique, pour situer le personnage central; naturaliste, dans sa texture; parodique, pour l'alibi — tout à fait incohérent, et sans ligne dramatique. C'est indigne. Reste, à travers tout cela, une assez grande richesse des personnages et des moments, à la Jean Renoir — et Dany Robin.

Une histoire d'amour. — Le dernier film où apparaisse Jouvet et le second de Guy Lefranc. Celui-ci put le tourner grâce à la confiance que lui fit le grand comédien disparu. Un bon film. Le scénario est d'un jeune, Michel Audiard, qui s'y est renouvelé sensiblement. Pour sujet, le suicide d'un jeune couple auquel les parents refusent le mariage. Il y a bien quelques invraisemblances sociales (l'inspecteur de police au grand cœur, rôle que seul Jouvet pouvait sauver, et qu'il sauve, avec une étonnante pudeur), des commodités romantiques, des ficelles. Mais la jeune habileté de Michel Audiard, et son excellent dialogue, effacent presque ces défauts. Guy Lefranc a donné vigueur et unité de ton à l'histoire, et il a, semble-t-il, dirigé des comédiens inégaux avec autorité. Le jeune couple est interprété par Daniel Gélin, qui est excellent, et par Dany Robin, dont les rapides progrès stupéfient.

Voyage en Amérique. — On n'aurait rien dit de ce film s'il n'avait soulevé l'enthousiasme de critiques estimables. Vraiment, il faut dresser le barrage, si modeste fût-il. On aimerait que les auteurs, deux nouveaux venus — le scénariste Roland Laudenbach, le metteur en scène Lavorel — eussent réussi le coup de maître proclamé ici et là par ce coup d'essai. Hélas! Au départ, une jolie idée de Laudenbach. L'épouse d'un banquier de province s'ennuie (Flaubert en eût fait Madame Bovary). Elle décide son mari, homme casanier et épris de sa ville, à partir pour l'Amérique. Ils prennent l'avion avec un excédent de bagage et des disques Assimil. Ils n'ont jamais été aussi heureux qu'à leur retour. La bonne et le jardinier sont ravis de même. Je veux bien qu'on fasse un film sur les braves gens (il y a eu le *Chemin du ciel*); je trouve respectable qu'on célèbre aussi, à l'occasion, les vertus bourgeoises; je conçois même qu'on puisse dévoiler un poète chez un banquier. J'aime encore qu'on fasse un film sur la plus mince histoire. Quant à être fin et bien français, je me méfierais, bien qu'il y ait Noël-Noël, drôle dans ses limites, et le parfait artisan. Mais, en bref et en gros, entreprise sympathique. Tout, de la réalisation, n'est pas exécrable. Deux ou trois scènes sont bien venues, la musique de Francis Poulenc est joliment ourlée, Henri Alekan ne fait que de la très bonne photographie, Yvonne Printemps ne peut qu'être ravissante. Mais Pierre Fresnay, grand comédien qui s'est fourvoyé pour la première fois depuis longtemps, pour la première fois peut-être, campe un petit banquier avec une suavité multiple d'ours savant, — ce qui n'arrange rien. Pour le sujet, l'inspiration de chaque scène est courte, et affreusement « jolie »; il eût fallu Romorantin ou Yvetot, c'est-à-dire le néo-réalisme, au lieu de cette province impersonnelle, qui donne un air comique aux intentions. Pour la mise en scène et l'interprétation, elles accentuent cette tendance vers le vaudeville et la caricature hors de propos. Il s'en faut de peu que le film soit sauvé. Quelques intonations et grimaces, et nous serions en effet dans la franche parodie du film fin, bien français, saine province et douce mélancolie. Tel quel, c'est creux, pauvre, dérisoire, niais (je ne tiens pas à l'ordre des adjectifs).

La clé sous la porte. — Une comédie très prometteuse pendant une grande demi-heure. Une « convention » — rassemblement professionnel, prétexte à chahuts, banquets, farces et attrapes. Ici, la convention des maires américains, à San Francisco. Elle présente un bon répertoire sur divers moyens de s'amuser, et elle avoisine curieusement le grivois. A citer la scène de la danseuse atomique, vêtue de ballons. Tout donne à croire, le dialogue inclus, qu'elle est nue sous les ballons : mais non. Elle est encore protégée par cache-sexe et soutien-gorge. Le ton de l'intrigue est celui du marivaudage entre la dame-maire, jolie mais qui s'est consacrée à ses concitoyens (Loretta Young), et le maire ancien docker (Clark Gable). Malheureusement, la ligne dramatique, après ce bon départ, est indécise, presque inexistante même, et l'on rit à telle scène plutôt qu'à l'histoire. Il y a des facilités sentimentales : les deux héros sont des administrateurs incorruptibles,

et lui corrige les méchants. Il y a des facilités de vaudeville : l'oncle-providence. Les dernières bobines sont assez parsemées de gags pour sauver le film. Réalisation : George Sidney.

So long at the fair. — Lieu : Paris. Epoque : 1900. Film : anglais. Vedette : Jean Simmons. Registre : policier romanesque. Mise en scène : jolie. Affabulation centrale : originale. Pourquoi? Un touriste anglais atteint de la peste est porté disparu par des hôteliers qui ne veulent pas compromettre l'Exposition universelle. Réussite : du film policier, qui n'abat ses cartes que tout à la fin... pour les spectateurs qui sont encore là. Ton : mou. Affabulation annexe : amoureuse et gentiment niaise.

Rires au paradis. — Un excentrique couche quatre lointains cousins et cousines sur son testament, sous la condition qu'ils accomplissent quelque performance. Celle-ci devra servir comme bonne pendant un mois; celui-là épouser la première jeune fille à qui il adressera la parole; l'auteur de romans policiers, passer vingt-huit jours en prison; l'employé de banque, attaquer son directeur. Cela fait un film honteusement pré-fabriqué. Les auteurs se chatouillent beaucoup pour nous faire sourire une ou deux fois. A la fin, nous apprenons que le farceur est mort sans le sou. Rires hystériques... sur l'écran. Entre tous les films d'humour anglais, celui-ci occupe le bas de la liste. Mieux eût valu ne pas l'exporter, à l'abri de succès mérités. Les plumes du paon, en somme.

Les mines du roi Salomon. — M.-G.-M. parmi la jungle. Le prétexte est un roman fabuleux et populaire de l'auteur anglais Rider-Haggard. Les vedettes, deux Anglais : Stewart Granger et Deborah Kerr. Il y faut ajouter le *Technicolor*, aussi mauvais qu'à l'accoutumée. L'histoire, en la matière, est de nulle importance. Mais le travail des « chasseurs d'images » stupéfie. Il faut citer la charge des zèbres, effrayés par un feu; l'éclosion du jeune crocodile; l'éléphant revenu chercher le cadavre d'un autre éléphant; l'autre crocodile, adulte celui-là, que Deborah Kerr prend pour une souche. Hélas! aucun pays n'est nommé, ni aucune race, ce qui dit toute l'inconsistance de la chose et ce qui fait presque la condamnation de l'entreprise. C'est le triste versant hollywoodien du cinéma d'exploration. Les opérateurs, admirables opérateurs, méritaient mieux. Tout au plus le générique enseigne-t-il que le film fut tourné avec l'autorisation des administrations du Congo belge, du Tanganyika et du Kenia. On remarquera la diversité du paysage africain. Les interprètes eux-mêmes ont droit à des félicitations, à ce qu'il semble, pour leur courage en diverses occasions.

Encyclopédie. — Dix mots de la lettre A définis et illustrés par le film. Age, Arles, Amazone, Absence, Avalanche, Alchimie, Arithmétique, Atlantique, on en a oublié deux. Cette entreprise originale et opportune a pour producteur les *Editions du Trident* et Jean Marin pour secrétaire général. Chaque film dure environ sept minutes. Il fallait opter entre l'enseignement et l'exercice de style. On a opté pour l'exercice de style. Le commentaire se prête à toutes les productions. Les techniques varient : sketch, film d'art, montage d'archives. Principaux auteurs effectifs ou annoncés : Marcel Achard, Alexandre Arnoux, Colette Audry, Gérard Bauer, Germaine Beaumont, Mme Georges Bidault, Pierre Braunberger, André Cayatte, Marcel Carné, Gilbert Cohen-Séat, Pierre Descaves, Jean Effel, Jean Grémillon, Pierre Laroche, Jean Marin, le professeur Mondor, Léon Moussinac, Marcel Pagliero, Raymond Queneau, Mme Simone, Charles Spaak, Nicole Védrès. Bonne chance.

Arithmétique, alchimie, amazone. — Nos préférences, jusqu'ici, vont, dans l'ordre, à : Arithmétique (sketch, imperturbable et désopilant, écrit et joué par Raymond Queneau et réalisé par Pierre Kast); Alchimie (texte superbe et film d'art, par Jean Grémillon); Amazone (montage et recherches de Nicole Védrès, d'après une définition d'Alexandre Arnoux).

L'enfance en proie aux images. — Excellent livre-dossier d'Armand Lanoux. Le critique du *Mercure* a lui-même parcouru sensiblement le même itinéraire, de façon moins systématique. C'est assez pour certifier la conscience et l'exactitude du reportage. Le livre est bien illustré. Le cri d'alarme est fondé. On peut se demander toutefois si l'auteur ne néglige pas le plus vaste contexte, c'est-à-dire le désordre des temps. Le remède, évidemment, est moins la censure que l'éducation; moins l'interdiction des salles commerciales aux jeunes,

que le développement de ciné-clubs spécialisés.

Masques et visages. — Veuille Mme Dussane autoriser son voisin à signaler l'existence d'une collection qui touche au théâtre autant qu'au cinéma — celle que dirige Roger Gaillard, chez *Calmann-Lévy*, sous le titre *Masques et visages*. Il a été publié : Dullin, par Jean Sarment; Marguerite Jamois, par H.-R. Lenormand; Pierre Fresnay, par Albert Ducreux; Sarah Bernhardt, par Maurice Rostand; Jean Marais, par Jean Cocteau; Edwige Feuillère, par Robert Kemp; Michel Simon, par Paul Guth.

Michel Simon. — Paul Guth encadre le plus long portrait, celui des preuves et de la biographie, par deux autres portraits, qui sont des eaux-fortes. Le premier : Michel Simon, tel qu'en lui-même la scène et l'écran le changent, tel qu'il nous appartient et tel que seul l'auteur a su le voir pour nous. Le second, Michel Simon chez lui, en proie à sa double méditation sur le sexe des femmes et sur ses parents morts : il est hallucinant. La biographie commence si fort qu'elle s'écoule en pente douce, à l'image du destin, peut-être. Michel Simon — mauvais élève, mauvais charcutier, presque mauvais Prosper, clown, mime, boxeur, poète — est un personnage de Shakespeare. Paul Guth, notre portraitiste le plus doué et le plus insidieusement caméléon, a fait un livre qui cerne et saisit le modèle, dru, savoureux. Il eût gagné à éluder six à huit pages de revues de presse.

Le mec Vre. — Michel Simon parle : « Je vivais avec une petite poule qui tapinait : Jeanne Lallemand. Elle lisait *Buffalo Bill* et *Nick Carter*. Une fois elle me dit : « Ousque t'as mis le mec Vre? » Elle voulait parler de la revue le *Mercure*. »

Raimu. — Un livre de Roger Régent précédé par une jolie rédaction d'Alexandre Arnoux et suivi par des témoignages. Ceux-ci sont vivants (Carlo Rim, Cocteau, Clair, Michèle Morgan, Pierre Billon, Marcel Achard, Pierre Fresnay, et naturellement Pagnol). Le mot le mieux venu est peut-être de Raimu lui-même, rapporté par Carlo Rim : « La grande force de Marcel Pagnol, c'est qu'il est plus public qu'auteur. » Le meilleur texte, à notre goût du moins, est celui de Pierre Fresnay. Celui-ci montre le Raimu qu'il a connu au temps des six cents représentations de *Marius*. Roger Régent lui-même a, comme on sait, le talent du chroniqueur. Il a écrit, comme il se l'est proposé, « un hommage modeste à cet homme simple à qui il arriva l'aventure d'avoir du génie ». Voici le fil conducteur. Raimu aurait fait le pont entre la déclamation de la Comédie-Française et le néo-réalisme qui serait sans comédiens ni art. Quatre vingts pages de texte, vingt-quatre pages de photographies éloquentes. *Chavane*, éditeur.

La presse filmée. — Sous ce titre, une étude substantielle et qui comble une lacune. Tous les pays. Cent pages grand format. Vraiment à peu près tout ce que l'on peut savoir sur un sujet capital et méconnu. Il s'agit d'une enquête conduite pour l'Unesco par Peter Baechlin et Maurice Muller-Strauss. On compte revenir sur le sujet.

Librairies. — Puisque nous signalons les livres sur le cinéma, il est bien de signaler aussi les deux maisons où l'on est sûr de les trouver, ainsi que la plus grande majorité des périodiques spécialisés, français ou étrangers. L'une est le *Minotaure*, 2, rue des Beaux-Arts, Paris (6e). L'autre, la *Librairie de la Fontaine*, 13, rue de Médicis, Paris (6e). Cette dernière a dressé un catalogue qui mentionne à peu près tout ce qui est utile et ce qui est curieux, y compris des études parues dans des revues non spécialisées. Le *Minotaure*, répétons-le, est, de même, admirablement équipé. Faites votre choix.

Catholiques. — Le dernier numéro de la *Revue Internationale du Cinéma* apporte des précisions substantielles sur les positions catholiques. On y trouve le compte rendu des Journées d'études de Lucerne sur la critique chrétienne. Le morceau de résistance est le rapport proposé aux congressistes par un Français, le rédacteur en chef de *Radio-Cinéma*, Jean-Louis Tallenay. On en retiendra une condamnation du « cinéma de ghetto », de la « critique de ghetto », c'est-à-dire du repliement sur soi d'une communauté en marge. La critique chrétienne doit porter témoignage, doit être apostolique. Dans le même numéro, fin de la controverse, entre le même Tallenay et Martin Quigley, l'instigateur du Code de production américain (pré-censure). Pour le premier, l'important, c'est la formation du spectateur; pour le

second, les tabous et mensurations, ce sein qu'on ne saurait voir. On force un peu les contrastes, mais il est vrai que, de l'extérieur, deux catholicismes semblent s'opposer : l'un, dominicain, éducateur, français; l'autre, américain et parapolicier.

Cahiers du Cinéma, n° 6. — Une longue étude sur Sternberg par un Américain, Curtis Harrington. C'est une bio-filmographie critique, solide, informée, pertinente, malheureusement d'une littéralité désolante, trois mots sur ce film, vingt lignes sur le suivant, jusqu'à l'épuisement provisoire du sujet. — Une étude sur McLaren. — Les critiques.

Reflets du cinéma. — Encore un mensuel. L'éditorial fait entendre qu'on n'y écrit ni pour les midinettes qui lisent *Cinémonde*, ni pour les esthètes qui lisent les *Cahiers du cinéma*. Soit. Voyons à qui s'adresse ce périodique utilitaire. Pour commencer, six pages sur la *Philosophie dans le boudoir*, avec références à Clouzot, Stroheim, Renoir, Bresson, Chaplin, etc. — c'est neuf ! — et des mots *en italique* pour qu'on comprenne *mieux*. Une étude rapide et nourrie, mais de seconde main, sur la presse filmée. « Le montage, dialectique de l'écran », par l'un de nos bons monteurs, Charles Bretoneiche : juste, mais embarrassé et sans humour. Suivent beaucoup d'évidences, sous des plumes inconnues. Les critiques, toutefois, sont très honorables. L'ensemble demeure terne et prétentieux.

N° 2. — Puis, le numéro deux est à l'aise dans la formule. Il semble que nous possédions cette fois une utile revue de documents. On y lira la controverse dialoguée sur la cotation morale qui oppose, avec une courtoise animation, Claude Autant-Lara au R. P. Flipo, de la Centrale Catholique. Remarqué aussi l'article de Daniel Wronecki sur film en 16 mm. et avant-garde aux U. S. A.

Avant-garde américaine. — Malheureusement, si le 16 mm. paraît servir à toutes fins de propagande — religieuse, industrielle, d'Etat — et si le mouvement des ciné-clubs paraît gagner beaucoup en ampleur, en particulier dans les universités, l'avant - garde proprement dite semble terriblement datée. Daniel Wronecki fait surtout état de quatre noms. Trois de ceux-ci ont déjà été mentionnés dans ces colonnes : Kenneth Anger, chantre de l'homosexualité et essayiste lyrique assez remarquable; Curtis Harrington (dont les films sont encore inconnus en France), un brillant jeune critique du *Hollywood Quarterly;* James Broughton, dont on a sommairement analysé les œuvrettes. Aux deux premiers, les *Cahiers du cinéma* ont ouvert leurs colonnes. Reste surtout « Maya Deren, la prêtresse infatigable du cinéma expérimental... Elle se consacre de plus en plus au culte Vaudou, et son œuvre risque d'en souffrir. »

MUSIQUE

MAITRE PIERRE, OPERA INEDIT DE GOUNOD. — En 1877, Charles Gounod avait commencé la composition d'un opéra, *Maître Pierre*, sur un livret de Louis Gallet. Le sujet — le drame d'Abélard — l'avait tenté, enthousiasmé même. Mais, à mesure qu'il avançait, des scrupules, qu'on dira tout à l'heure, grandissaient en son esprit. D'autres tâches aussi le sollicitaient : il s'interrompit pour achever *Polyeucte* que l'Opéra se proposait de monter pour l'Exposition de 1878; puis ce fut *le Tribut de Zamora* qui le retint. Mais *Maître Pierre* ne cessait pas de le préoccuper. De son côté, Louis Gallet, homme de théâtre fort averti, songeait aux objections que ne manqueraient point d'opposer les directeurs jugeant périlleux un opéra dont le personnage principal

demeure, pour le public ignorant les controverses théologiques qui opposèrent Bernard de Claivaux à Pierre Abélard, le héros d'une aventure scabreuse. Et sans doute n'avait-il pas tort, bien qu'il eût pris la précaution d'esquiver l'épisode de la vengeance exercée sur la personne d'Abélard par Fulbert. Jointe aux scrupules de Gounod, ce fut la raison qui décida la transformation du drame lyrique en oratorio, en scènes destinées au concert — en attendant qu'elle décide Gounod à tenir son *Maître Pierre*, presque entièrement achevé, enfermé dans un tiroir jusqu'à sa mort.

Car, tout en hésitant sur le parti qu'il en tirerait, il n'avait pu résister au désir de l'écrire, et l'on comprend pourquoi, comme on comprend aussi ses scrupules, lorsqu'on veut bien se souvenir que Gounod, à son retour de la Villa Medicis, avait cru sentir en lui la vocation du sacerdoce, et que, renonçant à devenir prêtre, il n'avait nullement répudié ses convictions religieuses. Un drame de la foi, et un drame d'amour humain, une passion qui s'épure, s'élève, et, pour ainsi dire, se désincarne, devient toute spirituelle sans cesser de grandir chez deux amants séparés, achevant tous deux leur vie au cloître mais toujours unis par la pensée, et attendant la mort qui les réunira pour l'éternité, une sorte de *Tristan et Iseult*, transporté sur le plan mystique, voilà ce qu'avait rêvé Gounod. La difficulté d'une telle tâche le stimulait. Mais en même temps, il apercevait aussi le péril. Deux fois condamné, par les conciles de Soissons, en 1121, et de Sens, en 1140, Abélard se soumet, certes, mais à peu près comme Galilée. Bernard lui reproche d'opposer la Raison et la Foi. Lui, prétend que la Raison, ennemie de la Foi, lui prête au contraire un appui. Si la critique moderne a pu mettre en doute l'authenticité des lettres échangées par les deux amants, si elle a fait voir qu'Abélard avait au moins retouché la plupart des missives qu'Héloïse lui adressa, il est certain, comme l'a montré M. Etienne Gilson, que rien ne permet de voir dans l'intention d'Abélard lorsqu'il oppose les Pères de l'Eglise les uns aux autres, le dessein de ruiner le principe d'autorité. La méthode du *sic et non*, passera tout entière dans la *Somme* de saint Thomas. Mais le XIIe siècle n'est pas le XIIIe, et entre Abélard et Thomas d'Aquin, il y eut Albert le Grand. Gounod, donc, eut peur que le plaidoyer *pro domo* qu'Abélard prononce devant le concile en défendant ses écrits, prît figure d'une arme de combat contre l'Eglise aux yeux de gens décidés d'avance à y voir ce qui n'y est pas. Ainsi d'hésitations en hésitations, l'opéra se muait en oratorio, l'oratorio en « suite dramatique » — comme le désigne un des derniers états

du livret manuscrit de Louis Gallet — et, finalement, l'ouvrage restait inédit.

En 1939, la famille de Gounod se fit scrupule de laisser plus longtemps ignorée une œuvre de cette valeur. Reynaldo Hahn en dirigea un important fragment, extrait des scènes finales, aux Concerts Colonne, et j'en rends compte ici même. Mais nous ne connaissions pas l'essentiel, et c'est *Maître Pierre* tout entier que vient de nous révéler la Radiodiffusion, sous la direction de M. Max d'Ollone. Sa tâche n'était point aisée : dans les dernières scènes, Gounod avait omis de mettre les paroles sous la mélodie; de délicats problèmes étaient posés; la sagacité et la ferveur de M. Max d'Ollone les ont résolus; grâce à son patient labeur, nous sommes assurés d'avoir pu entendre *Maître Pierre* tel que Gounod avait voulu qu'il fût.

La première partie nous fait assister à la naissance de la passion qui va enchaîner les deux amants. C'est dans la maison d'Héloïse que se déroule le premier épisode : Dame Jacqueline, à qui Fulbert (qui ne paraît point, et n'est même pas nommé dans le livret) a confié la jeune fille, chante une ballade que reprennent en chœur les compagnes d'Héloïse se livrant avec elle à des travaux d'aiguille. Elles partent; Héloïse attend Abélard, déjà célèbre parmi les étudiants auxquels il enseigne la philosophie. Séduit par l'intelligence d'Héloïse, il vient chaque jour lui expliquer les auteurs anciens. Aujourd'hui, l'orage l'a retardé; il arrive enfin et fait lire à son élève les vers d'Ovide où le poète montre Céphale appelant la brise, comme si ç'eût été une maîtresse, et la priant de calmer l'ardeur dont il se sent brûlé. Et ce jour-là, comme Paolo et Francesca, Héloïse et Pierre ne lurent pas davantage...

L'amour a grandi en eux; il est devenu passion. Tout est mis en commun, joies et peines; mais bientôt maître Pierre connaît un autre tourment : son enseignement inquiète l'Eglise. Nous le trouvons, au deuxième épisode, seul, attendant de comparaître devant le concile qui va juger ses écrits. Il a pour adversaire son ancien condisciple, Bernard; il se sait condamné d'avance; sa conscience, cependant, ne lui reproche rien. On entend les membres du Concile qui s'assemblent au chant du *Veni Creator*. Bernard préside; il adjure Pierre de rétracter ses erreurs, de se soumettre. Pierre ne peut reconnaître qu'il ait eu tort. Bernard pose aux juges la terrible question : « Vous allez juger Pierre Abélard, fauteur d'une œuvre d'hérésie. L'œuvre doit-elle être condamnée et le coupable confondu? »

Tous acquiescent. Pierre Abélard devra lui-même, à l'instant, livrer aux flammes le livre condamné. Il le fait; et cependant pro-

clame qu'on peut bien anéantir la matière, consumer les feuillets de ses écrits, mais que nul ne peut arrêter l'essor de la pensée. La Raison, un jour, sera la plus forte. Abélard et Héloïse, pour toujours séparés, finiront leurs jours dans un cloître.

Héloïse a pris le voile au couvent du Paraclet, Abélard a erré d'abbaye en abbaye. Héloïse est devenue abbesse, et Abélard est mort à Saint-Marcel. Elle ignore son sort, et elle prie, au moment où commence la troisième partie. Elle a meurtri sa chair, étouffé son âme, mais n'a point oublié. Dans le silence de la nuit qui tombe, elle revoit Pierre; et son image l'exhorte à ne l'aimer qu'en Dieu : bientôt leurs âmes unies goûteront la volupté de l'éternel amour dans l'éternelle paix. La vision se dissipe, et lorsque commence l'épisode suivant, les religieuses du Paraclet sont assemblées près de leur abbesse expirante.

La fenêtre de la cellule est ouverte sur la campagne, et l'écho de refrains joyeux, parvenant du dehors, vient se mêler aux psalmodies des nonnes qui récitent les prières des agonisants. Des jeunes gens chantent le bonheur d'aimer, cependant qu'Héloïse, dans un dernier élan d'amour mystique, dit adieu au monde, et salue l'aurore de la vie éternelle. Le drame s'achève par un épilogue symphonique. C'est le jour de Pâques fleuries, de longues années ont passé, et l'Eglise a permis que les cendres d'Héloïse et d'Abélard reposent dans le même tombeau. Un carillon joyeux s'envole des clochers, se mêle à la voix des orgues qui retentit sous la voûte des églises, tandis que des jeunes filles font toucher leurs anneaux de fiançailles aux figures de pierre couchées sur le tombeau des deux amants.

Autant que celles de *Faust* et de *Roméo*, la partition de *Maître Pierre* porte la marque de Gounod : la phrase mélodique a la souplesse enlaçante de ses cantilènes devenues célèbres. Combien d'autres musiciens se sont efforcés d'en retrouver le charme, et n'ont su y mettre que la sensualité, sans cette fraîcheur, cette délicate réserve qui les sauve de la banalité. Tout est mesure dans l'art de Gounod, tout est parfait équilibre entre les voix et l'orchestre. Dans *Maître Pierre*, la main de l'artiste, parvenu au soir de la vie, n'a pas faibli. Restée ferme, elle obéit docilement à la pensée qui s'est épurée, dépouillée. Il y a dans les grandes scènes finales une simplicité qui en rehausse la grandeur, et l'on est frappé de cette extraordinaire économie de moyens : la musique est ici l'image d'un amour que l'épreuve et l'absence ont épuré sans l'amoindrir.

Que certaines scènes, comme l'entrée des membres du Concile, portent leur date et rappellent semblables épisodes en d'autres opéras, peu importe. Ce qui compte, ce qui fait le prix d'une œuvre

ensevelie depuis soixante ans et plus, c'est la qualité de l'ensemble; ce qui étonne, c'est qu'un artiste, un homme qui a vécu longuement, ait gardé en lui une telle source jaillissante d'émotion et de fraîcheur; c'est la jeunesse de pages comme les premières scènes entre Héloïse et Pierre, c'est la pureté du tableau de la vision d'Héloïse et de sa mort. *Maître Pierre*, en des mains moins habiles — à supposer même qu'un tel sujet, et si périlleux, ait pu tenter un autre musicien que Gounod — n'aurait pas eu cette qualité que nous trouvons à la partition, car il fallait pour traiter le sujet avec cette loyauté (Gounod n'en a esquivé aucune des difficultés) un esprit singulièrement élevé et une habileté de plume non moins rare. Les scrupules qui le firent renoncer à divulguer son ouvrage ne vinrent certes point de ses doutes sur la valeur de *Maître Pierre*; ils furent d'ordre religieux, et la radiodiffusion, par ce que l'on pourrait appeler son immatérialité, est bien la forme qui les eût apaisés.

L'interprétation était digne de l'œuvre, avec Mme Geori Boué, admirable dans Héloïse; MM. O. Clésio, excellent maître Pierre; Roux, dans le rôle épisodique de Bernard; les chœurs Yvonne Gouverné. Et j'ai dit déjà combien il faut louer M. Max d'Olonne qui non seulement restitua *Maître Pierre*, mais en dirigea l'exécution d'une manière impeccable.

René Dumesnil.

Gabriel Fauré, ses mélodies, son esthétique, par *Vladimir Jankelevitch* (Librairie Plon, 348 p., 179 exemples musicaux et un tableau synoptique des tonalités chez Fauré, 480 fr.). — En 1938, M. Vladimir Jankelevitch avait fait paraître sous le patronage de la Société des Amis de Gabriel Fauré, un volume dans lequel il étudiait l'évolution du langage fauréen depuis les premières mélodies jusqu'à l'*Horizon chimérique*. Ce livre obtint un succès mérité. En le réimprimant, M. Jankelevitch l'a augmenté d'environ cent vingt pages, où il dégage en esthéticien et en psychologue le sens profond de l'œuvre de Fauré; la tranquillité d'âme, le charme de ses ouvrages sont analysés avec une rare pénétration et cet examen profond montre bien que l'on peut dire de la musique de Gabriel Fauré ce que Vermeer inscrivit sur le clavecin de sa *Leçon de musique :* « Laetitiae comes, medicina doloris ».

L'évolution de la musique, par *René Leibowitz* (Editions Corrêa, 224 p., 450 fr.). — En retraçant l'évolution de la musique, de Bach à Schoenberg, M. René Leibowitz n'a point prétendu en résumer l'histoire, mais plutôt examiner les phénomènes musicaux que certaines œuvres font apparaître, parce que leurs auteurs ont tenté de faire « autrement » que leurs prédécesseurs. Envisagée ainsi, l'histoire de la musique est aussi loin — M. Leibowitz le dit dans sa préface — d'offrir le spectacle d'une série de solutions mécaniques aux problèmes qui se posent à l'esprit de tout musicien novateur, que de représenter une série de hasards. Le volume est malheureusement obscur, mais si l'on consent à faire effort pour en pénétrer le sens, on y trouve d'excellentes pages sur « les manques et défauts » de Schumann et de Brahms, par exemple (p. 136 et sq.), ou sur ce que l'on est convenu d'appeler l'« antiwagnérisme » de Debussy. En fait, et Charles Koechlin l'avait très bien dit, Debussy garda toujours une admiration profonde pour l'art de Wagner, et si son art, à lui, constitue

une réaction contre celui de Wagner, s'il s'est, dans *Monsieur Croche*, souvent prononcé d'une manière hostile sur l'auteur de la *Tétralogie*, il n'en est pas moins vrai qu'il en reçut une empreinte féconde. La lecture du livre de M. René Leibowitz — souvent malaisée, je le répète, — récompense de l'effort qu'elle nécessite; et ce n'est point un mérite si mince.

Purcell, par *Suzanne Demarquez* (Collection « Euterpe », Edit. de la Colombe, 184 p., 350 fr.). — Une étude très sérieuse, très documentée, illustrée d'exemples musicaux précieux parce que toujours choisis, enfin une bibliographie et une discographie établies avec soin : tel est le volume que Suzanne Demarquez vient de consacrer à Purcell, et tel il apparaît dès le premier contact. Mais on y découvre un autre mérite : l'auteur a su exprimer sans nulle pédanterie quantité de remarques techniques du plus grand intérêt. Peut-être le volume eût-il cependant gagné si l'étude de l'œuvre n'avait pas été séparée de la biographie : tout se tient dans une existence aussi brève, aussi unie que celle de Purcell : ce sont ses ouvrages qui constituent les événements de sa vie.

Chopin, par *André Cœuroy* (Collection « Amour de la Musique », Le Bon Plaisir, Plon, 190 p., 420 fr.). — André Cœuroy montre Chopin tel qu'il fut, et non tel que l'ont fait les légendes accumulées à plaisir parce que son destin fut cruel. Au vrai, rien n'est plus faux que l'image d'un Chopin pleurnicheur et efféminé. Il y a de la violence en lui, et ses révoltes ne sont pas celles d'un enfant malade : « Chopin, écrit André Cœuroy, est une volonté qui, même épuisée, s'affirme et se redresse. » Plus de la moitié du volume est consacré à l'étude analytique de toutes les *œuvres* classées par genres. Travail minutieux, que l'on souhaite répandu largement et médité surtout par les interprètes professionnels de Chopin.

Vincent d'Indy, par *Joseph Canteloube* (Collection « Les Musiciens célèbres », Laurens, 112 p., 12 hors-texte). — Joseph Canteloube fut l'élève et demeura l'ami de Vincent d'Indy. Le livre qu'il vient de publier sur son maître est le fruit d'étroites relations étendues sur trente années; mais si serrés que furent les liens unissant les deux hommes, et si légitime que soit le respect que l'élève doit à son maître, l'étude qu'il lui consacre reste objective. Elle nous apporte une image exacte de l'artiste, et une mise au point de bien des faits trop souvent dénaturés par des commentateurs obstinés à voir en Vincent d'Indy un intransigeant doctrinaire. Joseph Canteloube rapporte ce conseil qu'il reçut de Vincent d'Indy, un jour qu'il lui disait son intention de prendre pour modèle une de ses compositions : « Mais non! cherchez donc simplement ce qui est en vous, et n'écoutez personne! » Le fait est que l'enseignement de la Schola fut qualifié de « révolutionnaire » avant que d'être jugé « réactionnaire ». Mais c'est tout le volume de J. Canteloube qu'il faudrait citer : l'honnêteté de Vincent d'Indy se retrouve dans l'étude de son disciple.

ALLEMAGNE

POUR LE VINGT-CINQUIEME ANNIVERSAIRE DE LA MORT DE RILKE. — Il y a vingt-cinq ans que Rilke n'est plus. Pourtant, alors que les autres écrivains doivent franchir après leur mort une zone de silence, il n'a pas cessé d'occuper les esprits; aucun poète n'a sans doute fait l'objet d'autant de travaux, au point qu'une bibliographie rilkéenne forme déjà un gros volume. Puisque l'on peut parler d'une *présence* de Rilke, n'est-ce pas le moment de faire le point, de préciser l'état actuel des recherches rilkéennes, d'envisager leur avenir?

Nous nous excusons d'abord de rappeler — à l'usage des chercheurs qui feignent de l'ignorer — qu'en 1936 nous avons publié aux éditions Paul Hartmann une biographie spirituelle du poète, le premier ouvrage d'ensemble qui lui ait été consacré, ainsi que la première traduction et le premier commentaire des *Elégies de Duino.* Dès cette époque, nous attirions l'attention du public sur les œuvres de la dernière période; en même temps nous exprimions l'idée que les *Cahiers de Malte Laurids Brigge* et les *Elégies de Duino* étaient les œuvres d'un poète existentialiste, qui se cherche dans sa confession en prose et lance son message libérateur dans sa grande œuvre poétique. Ces deux points de vue ont été adoptés par les chercheurs allemands qui, depuis quelques années, s'efforcent d'élucider « den späten Rilke », c'est-à-dire le Rilke de la fin.

Peu d'années après paraissait le livre d'Eudo C. Mason, *Lebenshaltung und Symbolik bei R. M. Rilke* (Böhlau, Weimar, 1939, 226 p.). L'auteur était parti des travaux ou études de quatre Rilkéens, Pongs, Kaufmann, Kassner et Dehn, avec l'intention de « comprendre et d'interpréter l'ensemble de l'œuvre de Rilke dans un sens directement religieux »; fort honnêtement il avouait s'être rendu compte qu'il fallait le saisir en se plaçant au point de vue du génie considéré comme le type polairement opposé au saint (p. IX). Il aboutit à un ouvrage dont les deux parties ne paraissent pas nécessairement liées l'une à l'autre et les sujets traités sont un peu spéciaux, tel le problème de la marionnette (4e élégie), qui est la pierre d'achoppement de tous les commentateurs. Mais son travail sérieux reste valable, car il repose sur l'étude patiente et méthodique des textes rilkéens. Même et peut-être surtout quand on ne l'approuve pas, Mason stimule la recherche, car il soulève les problèmes. Son tempérament combatif n'accepte pas sans réaction les travaux d'autrui et il a publié sous un titre curieux, *Der Zopf des Münchhausen* (Johannes Verlag, Einsiedeln, 1949, 85 p.), un petit volume où, discutant l'ouvrage de Bassermann, il revient à Rilke; il semble bien pourtant s'être éloigné de lui dans la mesure où le poète s'était lui-même éloigné du Dieu et surtout du Christ de l'orthodoxie.

La guerre interrompit pour un temps la publication de travaux importants et le suivant parut en Suisse, dans le pays que les cavaliers de l'Apocalypse avaient épargné (Rilke); ce fut l'œuvre de W. Günther : « Weltinnenraum » (Paul Haupt, Berne, 1943, 317 p.). Le titre intraduisible et emprunté à l'un des poèmes les plus magnifiques, « Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen », révélait un sens de la poésie qui apparaît dès la première partie

où l'auteur crée l'atmosphère favorable en confrontant avec beaucoup de finesse des poèmes consacrés au même thème par divers poètes, parmi lesquels Rilke. Loin de dissimuler sa dette envers ses devanciers, W. Günther la proclame : il s'appuie sur eux pour les dépasser, il discute leurs thèses, en particulier celles de Mason, et fournit un livre riche et net, où la science est mise au service de la poésie. Avec lui l'image de Rilke se précise, se clarifie et semble se fixer.

Alors survient un chercheur allemand qui avait reçu du poète plusieurs lettres, qui pendant des dizaines d'années a patiemment et amoureusement rassemblé sur Rilke une documentation considérable. Dieter Bassermann publie les résultats de son travail dans un volume très dense : *Der späte Rilke* (1[re] édition, Leibniz-Verlag, Munich; 2[e] édition, Hans von Chamier, Essen et Fribourg-en-Brisgau, 1948, 540 p.). C'est lui qui, en Allemagne, a pour ainsi dire lancé le Rilke de la fin. Son ouvrage pèche par un excès de richesses, qui a conduit l'auteur à se débarrasser pour ainsi dire, dans une première partie composée de dix études, de sujets plus ou moins importants comme « l'ange » et « Orphée » ou la 4[e] élégie; on s'étonne de les trouver là, puisque la deuxième partie, la plus importante, est intitulée « Le chemin qui conduit aux *Elégies* et aux *Sonnets* »; elle commence nécessairement vers 1911, alors que Rilke vient de publier son *Malte*, et l'accompagne jusqu'à sa mort. Ce défaut de construction et la difficulté qu'on éprouve à pénétrer dans un texte aussi dense pour se familiariser avec lui ne doivent pas rebuter le lecteur, car il se trouve en présence d'une œuvre monumentale, déjà devenue classique; sur plus d'un point l'auteur est parvenu à des résultats décisifs et sur beaucoup d'autres il a préparé le travail de ses continuateurs, en particulier par des rapprochements de textes qui sont révélateurs. Dieter Bassermann est probablement l'homme qui a le plus de renseignements sur Rilke, il l'a longuement médité et il constitue l'un des piliers de la « Rilke-Forschung ».

Le livre de Bollnow, le dernier en date, s'intitule *Rilke* (Kohlhammer, Stuttgart, 1951, 355 p.), mais il n'étudie que le poète des dernières années et le créateur de Malte, car tout comme Heidegger l'auteur est philosophe et considère sans doute que seuls les *Elégies*, les *Sonnets* et les derniers poèmes sont valables. Ajoutons qu'il s'intéresse particulièrement à l'existentialisme et qu'il a publié un ouvrage aussi clair qu'enrichissant, *Existenzphilosophie* (Kohlhammer, 3[e] édition, 1949, 125 p.), où Rilke occupait à bon droit une grande place. Bollnow déclare, p. 101 et 102,

qu'il y a deux manières d'interpréter Rilke : l'une est métaphysique, l'autre anthropologique ou existentialiste; il emploie naturellement la deuxième, qui est celle de Bassermann; elle fut celle d'autres Rilkéens, elle fut en particulier la nôtre, notamment dans notre introduction à l'édition bilingue commentée des *Elégies* et des *Sonnets* (Edit. Aubier, 1943). Mais il fallait l'essor de l'existentialisme avant et surtout après la guerre pour que l'on pût expliquer Rilke par lui. Le mérite, le premier grand mérite de Bollnow, est d'en avoir donné une explication pénétrante, celle d'un philosophe. Il part de cette notion d' « Ungeborgenheit » qui est capitale; le poète a la sensation de n'être jamais à l'abri, de se trouver toujours exposé à un danger; la menace vient d'ailleurs de l'intérieur autant que de l'extérieur; l'analyse de cette double notion est remarquable. Du reste, l'ouvrage de Bollnov est essentiellement une analyse de thèmes ou de concepts ou de sentiments rilkéens, analyse qui semble s'appuyer sur de nombreux travaux de séminaires et qui est fondée sur l'étude minutieuse du vocabulaire. L'auteur a parfaitement vu que la langue de Rilke est pauvre, que certains mots ont une signification spéciale et profonde; il multiplie donc les citations caractéristiques, rapproche poèmes, textes en prose pris surtout dans les *Cahiers de M. L. Brigge*, lettres, journaux quotidiens, et aboutit à de véritables explications de textes qui sont parfois remarquables. Cet emploi d'une méthode sur laquelle nous reviendrons un jour est également à nos yeux un des mérites de Bollnow.

Il en a un encore: il a découvert dans les poésies françaises, qui datent des dernières années, une attitude joyeuse en face du monde et de la vie. Cela confirme que Rilke pensait avoir confié dans les *Elégies* et les *Sonnets* le secret de l'existence et qu'il se préparait à vivre enfin dans la quiétude au moment où il dut se préparer à la mort. Cela permet de supposer que s'il avait vécu, il nous aurait donné d'autres œuvres, où l'inquiétude existentialiste aurait été surmontée. Grâce au philosophe de l'Université de Mayence les poèmes français prennent donc une place importante dans l'évolution de Rilke et l'hypothèse est justifiée, ainsi que nous le disons plus loin, par la lecture des poèmes allemands composés à la même époque.

Au terme de cette étude nous éprouvons un certain désir de crier : Halte! Autant nous nous sommes réjoui de voir les Allemands découvrir enfin la grandeur du poète existentialiste des dernières années, autant nous craignons maintenant de le voir considéré comme un philosophe qui aurait composé des poèmes.

Bollnow n'hésite pas à déclarer (p. 7) qu'il lui manque précisément ce qui est d'habitude considéré comme essentiel pour le grand poète et il néglige presque complètement les *Nouveaux poèmes*, ainsi que le font d'ailleurs la plupart des Rilkéens allemands. Par sa qualité même et par sa richesse son ouvrage nous semble conduire au fond d'une impasse; on ne pourra guère aller plus loin. Nous estimons qu'il faut faire demi-tour, revenir au poète, spécialement à celui des années parisiennes, c'est-à-dire qu'après avoir exploré les pensées dont est gonflée sa « Gedankenlyrik », il convient d'étudier les poèmes où il s'est exprimé en vers comme Rodin s'exprimait dans la glaise ou le bronze; ce sera sans doute l'œuvre des Rilkéens français!

J.-F. Angelloz.

BIBLIOGRAPHIE

Nous avons pensé rendre service aux admirateurs de Rilke en rendant compte ici de nombreux livres parus au cours de ces dernières années. Nous ne prétendons pas que la liste en soit complète, mais nous pensons que les ouvrages importants y figurent.

Rainer Maria Rilke : Bibliographie, par *Walter Ritzer* (Verlag O. Kerry, Vienne, 1951, 328 p.). — Aucun poète n'a sans doute suscité en si peu d'années autant de livres et d'articles, au point qu'il est d'ores et déjà impossible d'en exploiter et même d'en connaître l'ensemble. C'est pourquoi nous saluons avec la plus grande joie la publication de l'extraordinaire bibliographie de W. Ritzer, somme de travail méthodique, dont seuls les spécialistes des recherches scientifiques apprécieront l'énormité. Toutes les œuvres de Rilke y figurent naturellement, toutes les publications partielles et dans toutes les langues (il doit bien y en avoir une vingtaine) avec l'importance, de toutes les éditions (nous apprenons par exemple qu'en 1950 le *Cornette Rilke* en était à 840.000 exemplaires dans la petite édition de l'Insel-Bücherei); toutes les éditions de sa correspondance viennent ensuite et en outre, groupées par destinataires, toutes les lettres publiées avec leur date et le lieu d'expédition avec renvoi aux pages des divers volumes. Suit, sous le titre « Werkregister » la liste par ordre alphabétique de tous les poèmes (et, pour le *Stundenbuch*, des passages formant un tout) avec l'indication des œuvres où ils parurent. Ritzer nous donne encore pour les éditions collectives, c'est-à-dire pratiquement pour tous les recueils de poésies, la liste complète des titres. Enfin vient la critique, qui ne compte pas moins de 1740 titres : d'abord les publications diverses de 1900 à 1925, de 1926, de 1927, de 1928 à 1936, de 1937 à 1950 (672 numéros), puis les études consacrées à des sujets particuliers (angoisse, antiquité, choses, etc.), aux œuvres du poète, aux personnes qui l'ont connu, aux lieux où il vécut (la France compte 42 et Paris 12 titres), aux grandes questions qui l'ont occupé. Nous devons ajouter que l'auteur ne manque pas d'ajouter aux ouvrages principaux l'indication de quelques comptes rendus qui leur ont été consacrés.

Walter Ritzer a la modestie de solliciter les rectifications et les compléments, qu'il prie d'adresser à son éditeur. Les Rilkéens le feront bien volontiers pour le remercier de leur avoir fourni un tel instrument de travail, une bibliographie modèle, qui honore avec lui la science et l'édition autrichiennes.

ŒUVRES

La grande édition des œuvres complètes en six volumes, augmentée d'un volume de *Späte Gedichte*, étant épuisée depuis longtemps, l'Insel-Verlag a publié les

Ausgewählte Werke, 1re édit. 1938, 2e 1942, 3e 1948, 386 et 394 p., 18,50 DM. — Le premier volume contient la poésie, c'est-à-dire, dans leur intégralité, le *Livre d'heures*, *les Elégies de Duino*, *la vie de la Vierge*, *deux Requiem* et *les Son-*

nets à Orphée, ainsi qu'un choix très abondant du *Livre des images*, des *Nouveaux Poèmes* et surtout des poèmes composés de 1913 à 1926. Il renferme donc l'essentiel de la poésie rilkéenne et offre des textes collationnés sur des manuscrits par le professeur Zinn, qui prépare la grande édition critique du poète. En outre, pour la première fois, presque tous les poèmes sont datés, si bien que ce « choix » est un ouvrage indispensable pour l'étude méthodique de Rilke. — Le deuxième volume intitulé « Prose » contient les *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, un certain nombre de textes essentiels comme *Erlebnis* I et II ou la *Lettre d'un jeune travailleur*, le célèbre *Cornette Rilke* et un choix très important des traductions du poète. Ces deux volumes sont réellement un Rilke de chevet.

Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus (Insel-Verlag. 1950, 111 p.). — Réalisant une idée fort heureuse, l'Insel-Verlag a publié en un seul petit volume les deux œuvres célèbres, dont la plus grande partie fut composée en février 1922 dans la tour de Muzot. Le professeur Zinn, qui a le premier daté les diverses parties des *Elégies*, en explique brièvement la genèse. Il sent lui-même que son exposé a besoin de retouches, car il a recueilli de nouveaux renseignements; il fera de cette question importante l'objet d'une étude qui paraîtra au cours de 1952 dans l'un des numéros de la revue préparée par la Faculté des Lettres de l'Université de la Sarre.

R. M. Rilke. Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus (Manesse-Verlag. Zurich. 1951, 356 p.). — Obéissant à une idée semblable, la grande maison suisse a publié dans sa délicieuse « Bibliothek der Weltliteratur » les deux mêmes œuvres, mais avec les commentaires de Catherine Kippenberg. La femme de l'éditeur de Rilke connaissait très bien le poète, qui était un ami de la maison, et elle lui a consacré un livre traduit en français. Son commentaire est l'œuvre d'une femme intelligente et sensible; ajoutons qu'il est un peu un testament spirituel, puisque peu avant sa mort elle avait dicté des modifications à l'édition publiée jadis par son mari. Le volume est complété encore par un fac-similé de trois poèmes de Rilke et par une étude sur « R.-M. Rilke et Catherine Kippenberg » due à Mlle Ingeborg Schnack, bibliothécaire à Marburg. Bien des admirateurs et admiratrices de Rilke voudront avoir ce bréviaire dans leur poche ou leur sac à main.

Ueber ein unbekanntes Fragment des zehnten Duisener Elegie, par *J.-B. Waas* (Dr Francis Ising Verlag, Minden i. W. 1950, p. 21). — Sur ce fragment de la dixième *Elégie*, J.-B. Waas ne donne pas les renseignements que nous attendions et le commentaire que nous espérions. Un point nous intéresse : l'ange est « leidunmaechtig », c'est-à-dire incapable de souffrir et par là inférieur à l'homme. Ajoutons que l'auteur établit des rapprochements suggestifs entre la conception de Rilke et celle de Swedenborg, mais là aussi nous restons sur notre soif. D'ailleurs ce fragment déclaré inconnu de la dixième *Elégie* avait été publié par Pongs en fac-similé et commenté par lui dans la revue *Dichtung und Volkstum* (1936, Helft 1, p. 97).

Aus dem Nachlass des Grafen C. W. Ein Gedichtkreis (Insel-Verlag, 1950, 41 p.). — L'Insel-Verlag a entrepris la publication d'œuvres dites posthumes et il a commencé par une série de quatre petits volumes dont trois renferment des poèmes. Le premier d'ailleurs n'est pas de lui, si l'on en croit son récit, qu'on lira dans la Postface. Ces poèmes lui furent dictés par un certain comte C. W., qu'il vit ou crut voir assis en face de lui au coin de la cheminée; comme il ne se reconnaissait pas dans ces vers, il n'en prenait à son compte qu'un petit nombre. C'est un cas fort intéressant pour ceux que préoccupe la genèse de la poésie.

Aus Taschen-Büchern und Merkblattern 1925 (Insel-Verlag. 1950, 88 p.). — Ce deuxième livre est en somme une Anthologie de Rilke par lui-même. Catherine Kippenberg, qui jouait à l'Insel-Verlag un rôle très important, avait en particulier la charge de l' « Almanach » que la maison publiait chaque année. Vers la fin de mai 1925 elle écrivit au poète pour lui demander d'y collaborer; or celui-ci revenait du sanatorium de Valmont (où il devait mourir quelques mois après) et, trop occupé par sa réinstallation à Muzot, il lui envoya un livre brun, où il avait rassemblé un certain nombre de poèmes anciens ou récents; il le compléta dans la suite par d'autres poèmes qu'il avait retrouvés. L'ensemble forme ce petit livre où 35 œuvres sont inédites; il est important soit par des témoignages anciens, soit surtout par les poèmes de 1924 qui

nous montrent le Rilke d'après les *Elégies*, ouvert au monde et à la vie.

Gedichte in französischer Sprache (Insel-Verlag, 1949, 153 p. 8 DM). — On sait qu'au cours de ses dernières années Rilke se plaisait à composer des poèmes français, « violon d'Ingres, écrivait-il, fait du bois d'un cerisier douteux ». Publiés chez divers éditeurs sous les titres de *Vergers*, *Quatrains valaisans*, *Les roses*, *Les fenêtres*, *Carnet de poche*, ils furent avec un certain nombre d'inédits réunis en un volume qui constitue la première édition collective : *Poèmes français* (Editions Paul Hartmann, 1939, 178 p.). La dernière est celle que vient de publier l'Insel-Verlag. Le professeur Bollnow (Université de Mayence) a certainement raison de découvrir dans les poèmes français une attitude nouvelle de Rilke en face de la vie; ne sont-ils pas contemporains des poèmes allemands de 1924?

A ces publications récentes il convient d'ajouter trois ouvrages essentiels publiés il y a plusieurs années par l'éminent rilkéen qu'est Richard von Mises; ils ont paru à New-York (Verlag der Johannes-presse) et forment une série intitulée « Rainer Maria Rilke im Jahre 1896 »; ils nous renseignent sur le jeune poète au moment où celui-ci va quitter Prague pour l'Allemagne.

1° **Ewald Tragy** (1944, 71 p.). — C'est une nouvelle autobiographique, qui n'avait été publiée jusqu'ici qu'à 95 exemplaires pour les membres de la « Münchener Gesellschaft der Bücherfreunde » (1927-1928). La première partie pourrait être intitulée « Le dernier Dimanche », car elle se passe le dimanche qui précède le jour où Ewald Tragy va quitter sa maison et sa famille pour commencer dans une ville étrangère sa vie de poète; Rilke ayant quitté Prague pour Munich le mardi 29 septembre 1896, on peut admettre qu'il s'agit du dernier Dimanche pragois, celui du 27 septembre. Ewald a dix-huit ans, Rilke ayant sans doute éprouvé le besoin de se rajeunir de trois ans pour expliquer son attitude; il traverse la ville avec son père pour se rendre au déjeuner d'adieu que lui donne sa tante; ni lui, ni elle, ni ses cousines ne peuvent comprendre ce jeune homme si peu bourgeois, qui veut tout quitter pour être poète; seule, l'institutrice française, exilée elle aussi dans ce milieu, est capable de l'approuver. — Dans la deuxième partie Ewald est seul à Munich où il s'installe, puis il fait la connaissance de Wilhelm von Kranz (Wilhelm von Scholz) et de Thalmann (J. Wassermann). Eux aussi ne le comprennent guère, ne peuvent l'aider au moment même où dans sa solitude il a besoin de sympathie. *Ewald Tragy* se termine par un appel sans écho à l'aide d'une mère ou d'une amante.

2° **Briefe an die Baronesse von Oe.** — Les lettres à Laska van Oesteren (1945, 70 p.) vont du 30 décembre 1895 au 3 octobre 1896 et sont un document très riche sur celui que R. von Mises appelle « le phénomène Rilke vers 1896 ». Le jeune poète confie à sa correspondante tantôt en prose, tantôt en vers, ses projets, ses espoirs, ses déceptions. Aucun des documents publiés jusqu'ici ne renseignait à ce point sur l'activité pragoise de Rilke, qui pendant sa première année d'étudiant engage la lutte de la jeunesse contre les vieilles « perruques » et rêve de se faire un nom au théâtre.

3° **Briefe, Verse und Prosa aus dem Jahre 1896** (1946, 109 p.). — C'est une œuvre plus variée; on y trouve pour la même période des lettres à R.-Chr. Jenny, J.-E. Poritzky, Christian Morgenstern, Hermine Telmann, et au Dr Sulzberger, une douzaine de poésies et quatre nouvelles. Cela n'ajoute rien à la gloire de Rilke, mais permet de distinguer déjà certains traits caractéristiques comme l'attraction qu'exerce sur lui la mort.

L'ensemble de ces trois volumes renouvelle une question importante : « Rilke à Prague en 1896 » et permet de préciser les rapports du poète et de sa ville natale, car il met à notre disposition des documents inédits ou difficilement accessibles. L'appareil critique est excellent; R. von Mises, qui connait admirablement le jeune Rilke et aussi le milieu pragois, est un guide sûr.

Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke, avec 14 aquarelles de Willy Huppert (Dobel Verlag zu Dobel. — Rilke ne désirait pas que l'on mît en musique ou que l'on illustrât ses œuvres. Pourtant l'une d'elles au moins se prête à l'illustration, le célèbre *Cornette Rilke*, œuvre de jeunesse où les thèmes chers au poète se déroulent dans une atmosphère de vent et de nuages; on conçoit qu'elle ait tenté Willy Huppert, peintre et professeur à

l'Académie des Beaux-Arts de Karlsruhe, qui fait suivre le texte connu de quatorze aquarelles. On pouvait craindre des images d'Epinal; il n'en est rien; ce sont des évocations vigoureuses, un peu brutales même, qui finissent par s'imposer à nous comme des visions originales. L'artiste a reconstitué l'atmosphère de l'époque avec ses chevauchées et ses aventures. En même temps il a su rester fidèle au texte et Rilke aurait sans doute aimé cette page au centre de laquelle l'étendard, devenu chose, se profile sur un ciel où passent les nuages dont le vol lui avait suggéré son œuvre.

A paraître. — Nous pensons intéresser les admirateurs de Rilke en leur annonçant que le professeur Zinn prépare l'édition d'un volume intitulé *Gedichte 1906-1926*, qui sera publié dans quelques mois par l'Insel-Verlag. Cet important volume d'environ 600 à 700 pages sera pour moitié composé de poèmes inédits.

LETTRES

Admirable épistolier, Rilke avait envisagé et d'avance autorisé par son testament du 27 octobre 1925 la publication de sa correspondance, dans laquelle, à partir d'une certaine époque, il se plaisait à s'épancher. Il faudra sans doute bien des dizaines d'années pour en connaître l'ensemble, puisqu'il aurait écrit au moins 18.000 lettres mais nous possédons déjà un certain nombre de publications qui apparaissent comme le pendant de l'œuvre poétique.

Briefe (Insel-Verlag, Wiesbaden, 1950, 2 vol. de 566 et 613 p. reliés, 30 DM). — La grande édition en 6 volumes publiée à l'Insel-Verlag de 1929 à 1939 par Ruth Rilke, la fille du poète, et son mari était épuisée; l'éditeur a confié à Karl Altheim le soin d'en extraire un choix fort important complété par environ 70 lettres encore inédites ou enfouies dans des publications d'accès difficile; parmi les plus intéressantes nous signalerons celles que Rilke adressa à Ilse Erdmann et à la comtesse Margot Sizzo-Noris-Crouy. Ces deux volumes, amples et riches, édités avec un grand soin, complétés par de nombreuses notes explicatives, par des renseignements sur les destinataires et même par une chronologie seront pour de nombreuses années la base de tout travail scientifique.

Briefe an seinen Verleger (Insel-Verlag, 1949, 2 vol., 557 p., rel. 14 DM). — Les lettres adressées par Rilke à son éditeur Kippenberg formaient l'un des six volumes de la série complète; légèrement augmentées, elles forment maintenant deux tomes.

R. M. Rilke und Marie von Thurn und Taxis. Briefwechsel (Max Niehans Verlag, Zurich et Insel-Verlag, 1951, 2 vol., 1.040 p.). — La correspondance avec la princesse de Thurn et Taxis, la première qui soit publiée, est certainement l'une des plus riches et des plus humaines, car le poète trouvait dans sa partenaire non seulement une grande dame, mais une femme cultivée et spirituelle, une personnalité vivante et captivante. Telle elle apparait dans ses lettres à celui qu'elle appelait « doctor serafico » et celui-ci avait pour elle, pour son château de Duino, où naquirent les *Elégies*, un respect filial et une amitié fervente. Une préface de Rudolf Kassner, qui fut leur ami à tous deux, sert d'introduction; elle nous renseigne moins sur Rilke, auquel Kassner a consacré déjà plusieurs études, que sur lui-même et sur le milieu cosmopolite de Duino. Plus substantiels sont pour nous les appendices : un essai, que le poète écrivit en 1907 sur les *Eblouissements* et les poèmes antérieurs de la comtesse de Noailles sous le titre « Die Bücher einer Liebenden »; — les quatre procès-verbaux des séances de spiritisme (Duino, automne 1912), au cours desquelles l' « Inconnue » donna rendez-vous à Rilke sous le pont de Tolède; — la traduction en italien par la princesse de 4 poèmes, accompagnée des appréciations et corrections du poète; — 12 des poèmes posthumes du Comte C. W.; — des lettres fort importantes adressées à la princesse après la mort du poète et parmi elles celle du Dr Haemmerli qui soigna Rilke.

Briewechsel in Gedichten mit Erika Mitterer (Insel-Verlag, 1950, 63 p.). — L'Insel-Verlag avait jadis publié dans sa sensationnelle Insel-Bücherei les « Lettres à un jeune poète » — traduites en huit langues, nous informe Ritzer — et les « Lettres à une jeune femme »; de même il publie maintenant sous la forme de deux petits volumes des lettres qui forment un tout. Le premier ensemble a cette particularité d'être en vers : en mai 1924, une jeune Autrichienne de dix-huit ans, Erika Mitterer, envoie en hommage deux poèmes à Rilke; celui-ci

répond de même et une correspondance s'engage qui cesse le 24 août 1926; or les vers écrits ce jour-là « pour Erika » passaient à tort d'ailleurs — pour les derniers vers allemands de Rilke. Bien que l'ensemble soit d'une belle tenue, il ajoute peu à la gloire du poète; néanmoins on ne lit pas sans émotion le beau poème où il dit sa maladie, l'obligation de lutter contre son propre sang, la lutte du Moi contre l'Autre (p. 50). D'autre part on y trouve des variations importantes sur le thème de l'amour, qui jusqu'ici a été mal traité.

Die Briefe an die Gräfin Sizzo (Insel-Verlag, 1950, 91 p., rel. 6 DM). — Ce deuxième volume réunit les lettres adressées par Rilke à la comtesse Sizzo-Noris-Crouy, qui habitait en Hongrie. Elle aussi avait écrit au poète dans le courant de l'été 1921 en lui communiquant sa traduction en français du *Cornette Rilke*. Il répondit avec sa courtoisie coutumière pour lui dire qu'il s'était bien éloigné de cette œuvre juvénile. En effet, quelques mois plus tard, il composait *Elégies* et *Sonnets* et cela valut à la comtesse des lettres qui sont parmi les plus intéressantes de cette époque, en particulier sur les religions chrétiennes et sur la mort; cette dernière est capitale. Ce volume est pour les dernières années du poète le pendant des lettres à un jeune poète pour les premières années parisiennes.

R. M. Rilke. Lettres françaises à Merline, 1919-1922 (Edit. du Seuil, 1950, 189 p.). — Nous sommes gênés pour parler des lettres à Merline, que tous les Rilkéens connaissent bien; c'est l'amie qui aida le poète à s'installer dans sa tour-château de Muzot et quelques passages des lettres avaient paru dans la *Nouvelle Revue Française* du 1er février 1927. Un choix a été fait dans cette longue correspondance qui débuta en août 1919 et se prolongea presque jusqu'à la mort de Rilke en 1926. Pourquoi s'arrêter en 1922? Les *Elégies* et les *Sonnets* n'ont rien à voir avec l'évolution d'un amour qui semble atteindre son apogée en 1921 et décliner ensuite. A-t-on pour cette époque éliminé les lettres trop intimes? Dans ce cas le choix aurait pu être plus sévère et le lecteur est choqué de voir Rilke en posture d'amoureux transi, même lorsqu'il connaît sa tendance à l'exagération, surtout dans sa correspondance avec des femmes. Ces réserves faites, nous nous réjouissons de lire des lettres souvent fort belles, qu'elles soient écrites en français ou en allemand.

ÉTUDES

Rilke, par *Vincenzo Errante* (3e ed. Sansoni, Florence, 1947, 347 p. — Rilke a suscité dans tous les pays des travaux enthousiastes ou savants. Tous ne nous sont pas accessibles et nous ne pouvons pas les signaler ici, mais nous voudrions rendre hommage à l'éminent germaniste italien qui a été l'introducteur de Rilke dans son pays. Peu après la mort du poète, à partir de 1929, il publia un choix important de poésies lyriques, les *Histoires du Bon Dieu*, *Rodin* et les *Cahiers de M. L. Brigge*. Dès 1930 il compléta ces traductions par une fervente monographie intitulée « Rilke, histoire d'une âme et d'une poésie ». Il ne pouvait alors s'appuyer que sur les textes du poète et sur quelques travaux peu importants : en particulier il ne pouvait pas utiliser la correspondance, source indispensable. Néanmoins il fournissait aux lecteurs une étude documentée et riche où il mettait l'accent sur les œuvres antérieures à 1910, tout en réservant déjà un chapitre important aux *Elégies* et aux *Sonnets*. La troisième édition tient compte des travaux parus depuis 1928 et nous pouvons attendre de l'auteur, qui est à la fois un savant et un poète, d'autres études aussi ferventes.

Rilke, par *Nora Wydenbruck* (John Lehmann, Londres, 1949, 373 p., in-8, 18 s.). — D'Angleterre nous parvient une autre biographie, consacrée à l'homme et au poète. Ce n'est pas l'œuvre d'un spécialiste, mais d'une femme bien connue des rilkéens, car elle a échangé avec le poète une correspondance déjà publiée au moins en partie; en outre elle a épousé un ami de Rilke, A. Purtscher; enfin, elle était la nièce de la princesse de Tour et Taxis, qui accueillit le poète à Duino. Tout cela lui a permis de nous donner une biographie complète, agréablement documentée, où l'homme l'emporte parfois sur le poète, les œuvres sur les problèmes et même la princesse ou ses amies sur Rilke. C'est essentiellement une biographie parsemée de citations, bien présentée et illustrée, qui fera mieux connaître et aimer le poète en Angleterre; ce n'est aucunement une étude originale susceptible d'enrichir les études rilkéennes et de les faire progresser.

R. M. Rilke, par *K. J. Hahn* (Habbel, Ratisbonne, 1949, 228 p.). — « Une étude », tel est le sous-titre modeste de ce petit livre, qui pourtant ne doit pas être négligé. L'auteur, germaniste à Nimègue, sauf erreur, connaît fort bien Rilke et s'attaque aux grandes notions qui chez lui sont essentielles et son travail très personnel complète les études plus importantes; on y trouve, par exemple, un chapitre fort intéressant sur « l'espace », dont Kassner souligne l'importance pour Rilke.

R. M. Rilke, par *Werner Kohlschmidt* (Wildies-Verlag, Lübeck, 1948, 137 p.). — L'auteur a-t-il voulu écrire une monographie de Rilke ou bien s'expliquer le cas Rilke en se limitant à quelques thèmes et quelques œuvres? Cette deuxième hypothèse expliquerait un certain déséquilibre. W. Kohlschmidt ne s'attarde guère à l'enfance et à l'adolescence, ce qui peut se justifier, mais par scrupule religieux il minimise l'importance de la Russie au profit de Worpswede et celle du *Livre d'heures*, tandis qu'il fournit sur *La mélodie d'amour et de mort du Cornette Rilke* une étude importante et perspicace. Il sacrifie pareillement les énigmatiques *Cahiers de M.-L. Brigge*, mais il écrit des pages très judicieuses sur les poésies de jeunesse, y compris *Mir zur Feier*, en particulier sur la forme poétique. Il a bien vu et même il exagère peut-être le rôle des choses, mais néglige le *Journal florentin*. Cela n'empêche pas W. Kohlschmidt d'être un Rilkéen authentique, comme le montrent les trois essais publiés à part.

Rilke-Interpretationen, par *Werner Kohlschmidt* (Moritz Schauenburg in Lahr, 1948, 95 p., in-8°). — W. Kohlschmidt a complété sa petite monographie par trois études importantes qu'il qualifie lui-même d' « interprétations » et qui sont consacrées à *Rilke et Jacobsen*, *Rilke et l'Antiquité*, *L'épitaphe de Rilke*. La première est de beaucoup la plus intéressante, car l'auteur, professeur à l'Université de Kiel, était mieux préparé qu'aucun autre à traiter ce sujet délicat, qui malgré certains travaux, n'a pas encore été suffisamment exploré; or il nous renseigne non seulement sur l'influence de Jacobsen, mais également sur celle de Kierkegaard. Le premier a été selon le mot de Rilke, le « Jahresregent » de ses débuts littéraires; il lui fournit d'après Kohlschmidt non seulement une certaine atmosphère, mais aussi les motifs de la mort personnelle, de l'enfance, de la jeune fille et de l'abandon à la pesanteur, si essentiels dans l'œuvre du poète. A partir de 1902 Rodin s'adjoint à Jacobsen et l'influence de ce dernier diminue peu à peu; elle n'est plus guère sensible à partir de 1908-1910, après l'achèvement des *Nouveaux Poèmes* et des *Cahiers de M.-L. Brigge*.

C'est précisément après 1902 que l'Antiquité, qui jusqu'alors était presque absente de l'œuvre du poète, y apparaît pour jouer un rôle croissant et occuper une place importante dans les *Elégies de Duino* et surtout les *Sonnets à Orphée*. W. Kohlschmidt montre fort bien cette évolution, sans toutefois renouveler une question déjà connue. Enfin l'auteur commente la célèbre épitaphe : « Rose, oh reiner Widerspruch... » qui nous paraît fort simple. Kohlschmidt nous donne des « interprétations », c'est-à-dire qu'il part des textes mêmes dans lesquels Rilke nous révèle — ou nous cache — sa pensée et il en extrait le sens profond. Il le fait avec une intuition subtile et une sensibilité délicates; il présente les résultats de ses investigations avec clarté et dans une langue nuancée, qui révèle un commerce intime avec le poète.

R. M. Rilke, par *P. Desgranges* (Ed. P. Seghers, 1949, 221 p.). — Peut-être ne faudrait-il pas comparer ce petit volume aux précédents, car il répond à un autre but : fournir au lecteur pressé un choix des œuvres du poète, précédé d'une introduction sur lui; il peut faire connaître Rilke, mais en le commercialisant. Rien n'empêchait de lui consacrer une étude sérieuse, qui ne se contente pas de choses déjà dites, ne les présente pas plus ou moins pêle-mêle et non sans inexactitudes. Quant au choix, on en pourrait discuter longuement; il nous paraît arbitraire et fort insuffisant.

La dernière amitié de R. M. Rilke, par *E. Jaloux* (Robert Laffont, 1949, 224 p.). — E. Jaloux se plaisait à conter l'histoire de la dernière amitié de Rilke, ardente amitié amoureuse pour une jeune femme admirablement belle qu'il lui avait présentée à Lausanne : Mme Eloui Bey. Il l'a rendu publique dans un petit volume très délicat, en y joignant des lettres du poète et notamment un mot à celle qui lui avait envoyé des fleurs, un de ses tout derniers billets : « Point de fleurs, Madame, je vous en supplie; leur présence

excite les démons dont la chambre est pleine. Mais ce qui est venu *avec* les fleurs s'ajoutera à la grâce de l'invisible. Oh ! merci. »

Kunst und Existenz im Spätwerk Rilkes, par *Else Buddeberg* (Stahlberg-Verlag, Karlsruhe, 1948, 204 p.). — L'auteur a parfaitement vu que l'évolution de Rilke débouchait dans les dernières œuvres, en fonction desquelles il fallait étudier les premières; mais la partie la plus importante, qui s'intitule comme l'ouvrage de Bassermann « der späte Rilke » n'occupe guère qu'un tiers du livre; de plus, elle nous déçoit, parce que l'auteur a été visiblement gênée par son désir de réserver l'essentiel pour un deuxième livre consacré aux *Elégies;* en outre elle s'appuie essentiellement sur les lettres et néglige les *Sonnets à Orphée,* où elle pouvait trouver une synthèse des deux thèmes qu'elle étudie dans l'œuvre de Rilke : l'art et l'existence. On regrette que cet ouvrage ne constitue pas une contribution plus importante aux études rilkéennes, car il révèle une connaissance fervente du poète, peut-être sans la formation qui permet une recherche scientifique.

Die Duineser Elegien R. M. Rilkes, par *Else Buddeberg* (Stahlberg, 1948, 331 p.). — Mme Buddeberg est plus à son aise dans son étude des *Elégies*, qui est triple : une importante introduction sur l'ensemble de l'œuvre, le commentaire de chacune des dix *Elégies* et enfin une interprétation métaphysique, qu'elle considère comme essentielle : c'est là qu'elle étudie les grands problèmes posés par l'œuvre de Rilke. On devine que ce triple compartimentage entraîne des répétitions. D'autre part l'auteur semble se conformer à une certaine tendance féminine, qui consiste à ignorer les commentaires antérieurs, les résultats qu'ils ont pu apporter et les problèmes qu'ils n'ont pas réussi à résoudre. Malgré ces réserves, son travail est de ceux que l'on peut lire, en regrettant une impression trop fine et une présentation peu attrayante.

Der späte Rilke, par *H.-E. Holthusen* (Arche, Zurich, 1949, 64 p.). — Encore le Rilke des dernières années, mais ce n'est qu'un petit volume, écrit à un poète et essayiste, auquel nous devons déjà une étude très sérieuse des *Sonnets à Orphée.* Holthusen est un de ceux qui ont le mieux compris et senti la détresse de notre époque. Aussi nul n'a-t-il aussi magistralement que lui exposé l'angoisse existentialiste de Rilke, qu'il appelle « le patron de la solitude de l'homme moderne ». Bien qu'il n'ait recours qu'aux poèmes et néglige *Les cahiers de M.-L. Brigge*, il faut lire et relire ces pages où il nous plonge dans le désarroi, d'où le poète est issu pour s'élever jusqu'aux *Elégies* et aux *Sonnets.*

Rilke und Benvenuta (W. Andermann Verlag, Vienne, 1943, 307 p., trad. fr. par Betz et Mindler, Denoel, 1947, 251 p.). — Si Rilke a beaucoup donné aux femmes, il en est qui le lui rendent bien mal et qui monnaient sa gloire pour édifier la leur. Celle à laquelle il donna le nom merveilleux de Benvenuta nous livre un roman, où nous trouvons parfois des extraits de la correspondance et beaucoup d'entretiens, qui font le plus grand honneur à la mémoire de l'auteur. C'est un roman d'amour et quel roman ! Rilke a eu la chance de rencontrer une pianiste géniale, qui lui a révélé la musique; il lui a proposé le mariage et elle a repoussé cette offre afin de ne pas sacrifier son art. Nous ne doutons pas de son génie, puisque Rilke lui déclara — oralement, bien entendu — qu'il n'avait jamais rencontré une femme qui lui fût comparable, mais nous pensons à Lou Andreas-Salomé, pour ne nommer qu'une morte, et nous regrettons que certaines vivantes ne se taisent pas. La traduction française aggrave encore le cas en supprimant la lettre de l'auteur au poète mort, qui était au moins un hommage et justifiait le sous-titre du volume « Un livre de reconnaissance ».

Erinnerungen an Rilke par *Regina Ullmann* (Tschudy-Verlag, St-Gallen, 76 p.). — C'est à peu près aux antipodes de Benvenuta qu'il faut placer Regina Ullmann. En 1944 Saint-Gallen fêta le soixantième anniversaire de la poétesse, qui, dans sa jeunesse, eut l'audace d'envoyer à Rilke ses œuvres et reçut de lui des encouragements chaleureux. Avec la délicatesse qui est la sienne, elle remercia ses amis en leur contant ses souvenirs rilkéens. En ajoutant quelques lettres ou textes du poète et un hommage de Carl J. Burckhardt, cela forme un petit livre délicat, un véritable livre de reconnaissance et de ferveur; la présentation égale la délicatesse du contenu. Il ajoute peu de chose à notre connaissance de Rilke, mais il réjouit l'âme.

Ein Vormittag beim Buchhänd-

ler, par *C. J. Burckhardt* (H. Rinn, Munich, 56 p.). — Il faut rappeler le délicieux petit livre dans lequel C. J. Burckhardt, l'ancien ministre de Suisse à Paris, a conté sa rencontre avec Rilke chez un coiffeur, sa promenade le long des quais de la Seine, sa visite à un bouquiniste, ami des livres, et son entretien avec un client lettré qui n'était autre que Lucien Herr. L'édition publiée chez Hermann Rinn est ornée d'illustrations charmantes et nous fait souhaiter qu'un éditeur français rivalise avec lui.

R. M. Rilkes Erinnerungen an Marburg, par *Ingeborg Schnack*, ill. par F. Justi (Elwert, Marburg, 1951, 30 p., 2.40 DM). La petite ville universitaire et moyenageuse de Marburg-sur-la-Lahn n'a certes pas joué dans la vie et l'œuvre de Rilke le rôle de Paris ou du château de Duino, mais il y venait volontiers quand en 1905 et en 1906 il habitait au château de Friedelhausen, chez la comtesse Louise Schwerin; il en parlait dans ses lettres à ses amis, il la faisait visiter à sa femme, qui en 1906 habita également au château avec sa petite fille. I. Schnack en a profité pour composer au sens propre du mot ce petit livre, où les textes rilkéens s'enchâssent dans son propre récit, où s'unissent heureusement sa connaissance du poète et sa ferveur pour le pays de Hesse. De charmants dessins à la plume, à la fois précis et pittoresques avec une pointe de naïveté et qui datent environ de 1900, contribuent à faire de ce petit livre une chose exquise, que les Rilkéens collectionneurs rechercheront un jour.

Rilke und Italien, par *Helmut Wocke* (Giessen, von Münchowsche Universitäts - Druckerei. 2te Aufl. 1942, 168 p.). — Paul Valéry nous disait un jour que Rilke était « l'esprit » le plus international que l'on puisse imaginer ». Il était donc normal que l'on étudiât ses rapports avec les divers pays d'Europe : avec la France (Margá Bauer dans *Rilke und Frankreich*, 1931, et Hartmann Gœrtz dans *Frankreich und das Erlebnis der Form im Werke R. M. Rilkes*, 1932), avec la Russie (Sophie Brutzer dans *Rilkes russische Reisen*, 1934), avec la Suisse (JR von Salis dans *R. M. Rilkes Schweizer Jahre*, 1936). L'Italie et l'Espagne devaient attendre plus longtemps; elles ont fait l'objet de travaux dus à MM. Wocke et Gebser.

Rilke und Italien est une « Dissertation », donc un travail universitaire, scientifique; c'est ce qui en fait le mérite et aussi l'insuffisance. Elle comprend trois parties principales d'importance diverse : les contacts de Rilke avec le monde italien, les poèmes qu'il a écrits en italien ou traduits de cette langue, enfin les travaux qui lui ont été consacrés en Italie et les traductions de ces œuvres en italien. L'ensemble est un peu disparate et manque d'équilibre; en particulier les quelques pages où l'auteur étudie l' « importance de l'Italie pour l'évolution humaine et artistique de Rilke » nous paraissent insuffisantes. Mais à l'intérieur de ces limites le travail de Wocke est bon; sa documentation solide contient tout le « Material » nécessaire au chercheur. Nous regrettons que l'auteur, qui connaît bien Rilke et a publié sur lui des articles intéressants, se soit cantonné dans des limites trop « académiques » et qu'il n'ait pas élevé le débat.

Rilke und Spanien, par *J. Gebser* (Oprecht, Zurich, 2e éd. 1940, 101 p. ill.). — J. Gebser, à qui nous devons également des poèmes et des travaux littéraires, s'est intéressé à Rilke en amateur. Il affirme que l'Espagne représente un tournant dans la vie de Rilke, ce qui est fort audacieux, car le poète l'a connue à 37 ans, après avoir écrit les deux premières *Elégies*. Il ne s'efforce guère de le prouver, mais cite *in extenso* les poèmes où selon lui on peut découvrir une influence espagnole. Il joint en appendice quelques lettres que Rilke écrivit en français à Zuloaga, de 1902 à 1906, et il en fournit même une traduction; elles ne présentent pas un intérêt majeur pour la connaissance du poète.

Aux travaux précédents qui étudient les rapports de Rilke avec un pays européen il y a lieu d'en rattacher d'autres qui portent un de ces titres dont on s'est raillé à propos de Gœthe : « Rilke et... ».

Rilke und Rodin, par *Ursula Emde* (Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars, Marburg Lahn, 1949, 116 p. in-8°, 40 ill.). — Dans ce très bon travail, qui fut sans doute une « Dissertation » de doctorat, l'auteur a eu le courage de s'attaquer à un sujet banal, constamment traité : « Rilke et Rodin », et c'est une réussite. Trois grandes parties intitulées « le poète et le sculpteur », « le poète-interprète », « le poète-élève », suivies d'un appendice sur la genèse du livre consacré à Rodin par Rilke et sur

la place qu'il occupe dans la « Rodin-Literatur », quarante bonnes reproductions d'œuvres du sculpteur d'après des photos détenues par l'Institut d'histoire de l'art de Marburg qui est sans doute le plus riche d'Allemagne, on voit que le livre est riche de substance. Cette étude documentée et intelligente, qui sur plus d'un point apporte des précisions nouvelles, est très bonne et restera valable.

Rilke und die bildende Kunst, par *Wolfgang Schneditz* (Jos. A. Kienreich, Graz, 1947, 128 p.). — L'auteur ne cache pas son intention de retracer la lutte d'un poète pour la réalisation de son œuvre en partant de ses rapports avec les arts plastiques. Comme monographie rilkéenne, son livre est insuffisant et ne manque pas d'inexactitudes; comme étude consacrée à « Rilke et l'art » il est sensiblement plus riche sans être exhaustif et sans apporter d'idées nouvelles. M. Schneditz nous informe d'ailleurs qu'il n'a pas voulu faire une œuvre scientifique, mais « humainement valable »; nous la déclarerions inutile, si elle ne contenait pas un texte fort intéressant : deux pages en prose intitulées « La cage aux lions », qui dateraient de 1907 environ, et constituent un commentaire du poème « La panthère ».

Rilke und Klopstock, par *Fr. W. Wodtke* (Kiel, 1951, 209 p.). — Nul ne pensait que Rilke avait lu *La Messiade* de Klopstock et qu'il lui avait emprunté quelque chose, nul, si ce n'est E. Zinn, qui avait lancé l'idée. C'est le mérite de Fr. W. Wodtke d'être parti de cette hypothèse, de l'avoir vérifiée selon les règles strictes d'une méthode scientifique et de nous avoir révélé l'influence de Klopstock sur Rilke, ou en tout cas les emprunts que celui-ci fit à son devancier trop peu connu. Ils portent sur deux thèmes : celui de la « future bien-aimée » (sur ce point Hölty joua son rôle également), et celui de l'ange, dont on sait l'importance. Un travail de philologue très scrupuleux qui, comme celui d'U. Emde, met au point un problème. Ajoutons que Wodtke a très largement puisé dans les archives rilkéennes mises généreusement à sa disposition.

R. M. Rilke und die Antike, par *E. Zinn*, in « *Antike und Abendland* », Band III (Marion von Schröder Verlag, 1948, p. 201-250), « Rilke et l'Antiquité », sujet qui lui aussi peut surprendre le profane; mais il y a dans les *Nouveaux poèmes* tout un cycle de poèmes antiques, comme *Alkestis*, il y a dans les *Elégies de Duino* bien des traces d'influences antiques et les *Sonnets à Orphée* ne sauraient se comprendre sans les *Métamorphoses* d'Ovide. On conçoit qu'un tel sujet ait tenté un spécialiste de la philologie latine comme E. Zinn et que dans le tome III de la très importante publication *Antike und Abendland* il ait publié les premiers résultats de ses recherches. Nul doute qu'il ne nous donne un jour sur cette question le travail magistral que, seul, il peut écrire.

R. M. Rilke und das Christentum, par *Liselotte Corbach* (Heliand Verlag, Luneburg, 1949, 48 p.). — Un tel sujet effraierait plus d'un Rilkéen. L. Corbach a voulu défendre le christianisme et surtout le Christ contre Rilke. Pieuse pensée certes; que ne s'en est-elle tenue là!

Liebe und Tod bei Rilke, par *Alfred Focke, S. J.* (Herder, Vienne, 1947, 191 p.). C'est au contraire un livre sérieux et honnête que celui de A. Focke; il ne cherche aucunement à faire de Rilke un poète chrétien; il lui reprocherait plutôt de n'avoir pas compris le christianisme, de n'avoir pas vu chrétiennement que nous sommes déjà dans l'amour et dans la mort (p. 165), parce que Dieu aima les hommes au point de sacrifier son fils pour eux. On voit pourquoi il a étudié l'œuvre du poète à ces deux points de vue essentiels; il semble bien la considérer comme un parachristianisme qui s'ignore. Son argumentation serait sans doute plus claire, si au lieu de citer pêle-mêle des textes de dates différentes, il avait étudié l'évolution de Rilke; elle n'aurait peut-être pas convaincu, mais elle se présenterait d'une manière plus rationnelle.

Le choix de Rilke, par *Claire Lucques* (Dr Nobili Press, Madura, S. India, 1948, 157 p.). — Ce petit volume, thèse complémentaire de doctorat ès lettres, est l'œuvre d'une philosophe qui a pour Rilke un culte féminin; il comprend deux parties : « l'angoisse des options » (solitude-amour, brisure-continuité, la vie et la mort, etc.) et « l'angoisse de son option ». On pourrait s'attendre à un ouvrage de philosophe existentielle, mais pour Claire Lucques, ce qui compte, c'est la poésie; aussi aboutit-elle à une

conclusion sur « l'angoisse comme rançon de la vie en poésie ». Pareillement, on est surpris de ne pas se trouver en face d'un raisonnement suivi et cohérent, mais d'une série de réflexions dans lesquelles sont enchâssés de nombreux textes rilkéens; c'est presque un florilège de citations, dont beaucoup sont intéressantes; mais pourquoi avoir fait une telle place aux lettres de Rilke à Elya-Maria Nevar, qui sont peu importantes et n'ont même pas le mérite de l'inédit, puisqu'elles ont été publiées par la destinataire dans un petit volume intitulé *Freundschaft mit R. M. Rilke* (Ed. Albert Züst, Berne-Bümpliz, 1946, 215 p.)?

Rilkes Vermächtnis für unsere Zeit, par *D. Basserman* (Hübener, Berlin et Buxtahude, 1945, 76 p.). — Avant même de lancer son grand ouvrage, D. Bassermann avait livré au public pour le 20e anniversaire de la mort du poète une petite plaquette dans laquelle il disait son importance pour notre époque : une étude et trois conférences, où déjà il mettait l'accent sur le Rilke des dernières œuvres.

Am Rande des Unsagbaren, par *D. Bassermann* (*ibid.*, 1948, 64 p.). — D. Bassermann a rassemblé une telle documentation qu'il ne peut épuiser son sujet et qu'il a publié cinq autres études substantielles : au bord de l'indicible; « comment retenir mon âme; Rilke et Picasso; la « pure contradiction »; la vie est une splendeur. Elles seront sans doute suivies de « nouvelles études rilkéennes ».

Versuch einer Einführung in R. M. Rilkes Sonette an Orpheus, par *Agnès Geering* (Verlag Knecht, Carolus-Druckerei, Frankfurt, 1948, 110 p.). — Nous ne reprocherons certes pas à Agnès Geering d'aimer les *Sonnets à Orphée*, mais bien d'essayer d'y introduire le lecteur en « ignorant » les résultats déjà obtenus par ceux qui les ont commentés. Nous lui reprocherons aussi de se contenter trop souvent d'une simple paraphrase : reprendre les termes du poète pour les mettre en prose ne projette pas grande clarté sur un texte difficile. C'est donc encore un travail inutile. Signalons cependant un essai pour grouper les *Sonnets* sous certaines rubriques, que l'on peut discuter d'ailleurs; cela fournit des suggestions utiles.

Monatshefte (Univ. of Wisconsin, Madison, Wisconsin, février et mars 1951). — Nous trouvons dans l'importante revue de germanistique publiée par l'Université de Wisconsin un fort bon article de Bernhard Blume sur un thème rilkéen : « Die Stadt als seelische Landschaft im Werke R. M. Rilkes » (février 1951, pp. 65-82, et mars 1951, pp. 133-149).

Deutsche Vierteljahrsschrift, Metzler 1950, Heft 3). — De son côté la grande revue bien connue a publié un article d'Else Buddeberg, intitulé « Spiegel-Symbolik und Person-Problem bei R. M. Rilke » (1950, 3. Heft, pp. 360-386).

Merian, n° spécial sur Worpswede (Ed. Hoffmann et Campe, Hambourg, avril 1949, 94 p.). — La très curieuse revue des villes et des pays a eu l'heureuse idée de consacrer un numéro à la petite ville de Worpswede qui fut, toutes proportions gardées, le Barbizon de l'Allemagne du Nord et qui eut la chance d'accueillir Rilke. Au point de vue rilkéen, ce numéro présente un double intérêt; d'abord, il contient une étude documentée de Sieber, le gendre du poète, sur Rilke et Worpswede, où l'on trouvera quelques précisions sur le séjour du poète, en particulier sur son mariage qui devait le détourner de la Russie et l'orienter vers la France. En outre, les articles et les nombreuses illustrations permettent de comprendre l'atmosphère particulière de ce pays où Rilke put s'installer comme dans une patrie (Heimat) parce qu'il y trouvait sa trinité de la terre, de l'eau et du ciel; les pages connues où il évoque ce paysage au début de son livre *Worpswede*, annoncent celles dans lesquelles Manfred Hausmann essaie d'en expliquer le secret : « Die Welt, das ist der unendlich schwebende Himmel. Keine Landschaft, eine Himmelschaft » (p. 3). A ce double titre, ce n° spécial de Merian a sa place dans une bibliographie rilkéenne.

Ephemeriden, par *Phia Rilke* (Jos. A. Kienreich, Graz, 1949, 88 p.). — Ce petit volume n'est pas seulement une charmante curiosité. La mère du poète écrivait : journal quotidien, poésies de circonstance, pensées au jour le jour. Ces dernières ont paru sous le titre « Ephemeriden von Phia Rilke » en 1900 et W. Schneditz vient de les rééditer intégralement en les faisant suivre d'une étude sur la mère de Rilke, qui veut être une réhabilitation. Elle ne convainc pas, mais elle mérite d'être versée au dossier, comme la lettre que « René » écrivit à sa mère pour Noël 1925.

J.-F. A.

LETTRES ANGLO-SAXONNES

FORTUNES D'UN APOPHTEGME. — « *Apophtegme*, s. m. Dit notable de quelque personnage illustre » (Littré). L'illustration de T. S. Eliot est incontestable et méritée. On va parler d'un de ses dits les plus notables, auquel on applique la définition de Littré sans aucune raillerie.

En 1921, voulant dénoter une conception et une pratique de la poésie dont il avait déjà donné l'exemple, et les insérer dans l'histoire de la littérature anglaise conformément à son goût et à son besoin de la tradition, Eliot en trouva les ancêtres chez ces poètes contemporains des premiers Stuarts qu'on est convenu d'appeler « métaphysiques ». A ses yeux, la grande vertu de leurs œuvres est le caractère presque inséparable du sujet, de la pensée et de la sensibilité. Leurs poèmes ne seraient pas du « refait », mais du « se-faisant » ; de l'expérience en action, directement appréhendée. Ils « sentaient leur pensée aussi immédiatement que l'odeur d'une rose ». Ils faisaient passer dans leurs écrits toute la diversité du réel, toute la naïveté d'une perception complexe, unissant, comme on l'a dit depuis, une analyse à une extase. A ces conditions et dans ces conditions, leurs poèmes étaient saturés d'intellect. Si leurs successeurs ne sont plus des écrivains « intellectuels » mais des écrivains « qui réfléchissent », c'est-à-dire chez qui la réflexion est un mouvement second, distinct de la sensibilité, c'est, écrivait Eliot en 1921, qu'entre l'époque de Donne et de Marvell, notables poètes métaphysiques, et celle de Tennyson et de Browning — exactement dans la seconde moitié du XVIIe siècle, au temps de Milton et de Dryden — « survint une décomposition de la sensibilité [*Dissociation of sensibility*] dont nous ne nous sommes jamais remis ». (« The Metaphysical Poets », dans *Selected Essays*, London, Faber, 516 p. C'est le principal recueil d'essais critiques d'Eliot. Je cite d'après l'édition de 1951, qui se signale à l'attention par l'addition de quatre essais importants tirés de *Essays Ancient and Modern*).

« Décomposition de la sensibilité » : la formule fut adoptée par la plupart des poètes et des critiques. Sans se demander si elle correspondait aux faits, on se mit à voir à travers elle toute la poésie anglaise moderne, à échafauder sur elle des livres entiers ou à l'y faire entrer pour une bonne part. Il suffit pour s'en convaincre de citer quelques-uns des travaux les plus justement réputés des 30 dernières années : *The 17th Century Background*, par B. Willey (London, Chatto, 1934) ; *Explorations*, par L. C.

Knights (*Ib.*, *Id.*, 1946, 211 p., 10/6); *Modern Poetry and the Tradition*, par C. Brooks (*Ib.*, Poetry London, 1948, 246 p., 12/6); hier encore *The Cultural Revolution of the 17th Century* (*Ib.*, Dobson, 1951, 161 p., 15/) où S. L. Bethell illustrait avec plus d'insistance et de nuances qu'on ne l'avait fait jusqu'à présent l'idée qu'une séparation entre la pensée et le sentiment s'est opérée au cours du XVIIe siècle.

Cette idée est généralement reconnue vraie. Est-ce bien à elle que songeait Eliot quand il frappa sa formule? Si oui, cette formule est-elle vraie dans l'application qu'il en fait? Voilà les deux points de vue d'où l'on a principalement critiqué — pour la réviser ou pour la confirmer — la fameuse « décomposition de la sensibilité ». Marquons dans le temps quelques étapes de cette critique.

Un des traits les plus sympathiques d'Eliot est de savoir se corriger, se nuancer, évoluer (d'où parfois la mauvaise humeur de gens qui lui avaient trop carrément emboîté le pas). Dès 1931, tout le premier, il écrivait dans *A Garland for John Donne* qu'il y a chez ce poète métaphysique par excellence « une fissure manifeste entre la pensée et la sensibilité ».

Sa formule et la théorie qui s'y rattache sont pour la première fois mises en question par un autre que lui en 1937 seulement, dans le *Milton and Wordsworth* de H. J. C. Grierson (London, Chatto, 12/6). Je dis « pour la première fois » à strictement parler; car l'érudit et poète A. E. Housman, dans sa conférence de 1933 *The Name and Nature of Poetry* (Cambridge Univ. Press, 51 p., 2/6), lieu classique de la critique contemporaine, fustigeait les métaphysiques à peu près pour les mêmes raisons qui les avaient fait admirer d'Eliot.

Il a fallu attendre 1951 pour voir enfin explorer à fond le mot — qu'on s'était contenté de déclarer obscur — et le fait allégué d'une « sensibilité décomposée », par J. B. Leishman dans le livre de premier ordre qu'il a consacré à Donne (*The Monarch of Wit*, London, Hutchinson, 278 p., 16/) et par F. W. Bateson dans la revue *Essays in Criticism*, Vol. I, N° 3, sous le titre « Contributions to a Dictionary of Critical Terms : Dissociation of Sensibility ». Tous deux, malgré la décision de leurs jugements, ne parlent d'Eliot qu'avec le respect qui lui est dû, même quand on estime qu'il se trompe.

Leishman discute surtout l'application de la théorie à Donne, séparant le vrai du faux à la lumière des textes. Bateson observe que l'apophtegme est vicié par un faux emploi des termes *dissociation* (que je n'ai pas voulu reproduire en français) et *sensi-*

bilité, et par leur accouplement incohérent : le second dénote quelque chose de simple et donc d'indissociable, alors que le premier suppose un tout complexe, divisible en éléments. De plus, Eliot charge la sensibilité de sensation et de pensée, discutablement sinon indûment. Bateson a découvert l'origine de cette confusion multiple chez Gourmont parlant entre autres de Flaubert et de Laforgue. Ses remarques vont loin : Eliot a proclamé en divers endroits sa prédilection pour Laforgue et les poètes anglais de la première moitié du XVII[e] siècle, et son estime pour la critique de Gourmont. L'article de Bateson établit un lien entre ces déclarations éparses, les organise en un système implicite. Je ne saurais le suivre au delà, dans les raisons d'opportunisme et de tendance pour lesquelles il suppose qu'Eliot et d'autres ont adopté le mot et l'idée historique de « décomposition de la sensibilité ». Mais cet écheveau anglo-français est curieux à voir débrouiller.

Le résidu de la controverse, sur lequel tout le monde paraît s'entendre, c'est un fait mal nommé, insuffisamment analysé, souvent compris à faux, et même alors non sans donner lieu, *felix error*, à d'utiles recherches. Eliot a défini en ces termes sa dernière attitude dans sa conférence *Milton* (Oxford Univ. Press, 1947, 19 p., 2/6) : « Je crois que l'affirmation générale représentée par l'expression *désintégration de la sensibilité* conserve quelque validité; mais je penche maintenant à convenir qu'on se tromperait en rendant Milton et Dryden responsables de cette désintégration. S'il s'est passé rien de tel, je soupçonne que les causes en sont trop complexes et trop profondes pour que nous puissions expliquer ce changement en termes de critique littéraire...; nous devons en chercher les causes non seulement en Angleterre, mais en Europe. »

C'est là sans doute ouvrir le débat sur une transformation capitale du goût et de la création littéraires. Mais ceci est une autre chronique.

Jacques Vallette.

LIVRES

Contemporary British Art, by *H. Read* (Pelican, 1951, 122 p., 76 fig. pl. p. dont 6 en coul., 3/6). — Un livre comme celui-ci permet au Français mal renseigné de comprendre la vitalité de la peinture et de la sculpture contemporaines en G.-B. Les reproductions sont très bonnes, et accompagnées de notes sur les artistes, d'une bibliographie, surtout d'une introduction par H. Read. Celui-ci a fait un effort loyal pour se déprendre de ses préférences et pour présenter le bilan objectif d'un demi-siècle. Ses convictions sont trop arrêtées, son tour d'esprit trop philosophique, pour qu'on ne trouve pas là beaucoup de sève (p. ex. sur l'expressionnisme théorique et appliqué). On entendra mieux aussi, grâce à lui, l'art de certains comme Moore.

The Canterbury Tales, by *C. Chaucer* (Penguin, 1951, 528 p., 3/6). — La langue de Chaucer, qu'on admet pour le premier poète anglais moderne, est un peu loin des contemporains. La traduction qu'en a donnée N. Coghill a été l'un des grands succès récents de la BBC. Voici ce travail en volume, précédé d'une justification des principes adoptés, et inexpurgé. C'est pour nous, aussi bien que pour ses compatriotes, l'occasion de renouer ou de faire connaissance avec l'un des plus aimables et des moins prétentieux des grands poètes.

A Wanderer in Rome, by *E.V. Lucas* (London, Methuen, 1951, 256 p., 12 phot. pl. p., 15/). — Cet auteur justement populaire avait, avant la guerre, écrit ce livre, bon guide quant aux faits, imprégné d'un tempérament, et qu'on a plaisir à lire sur place ou de loin. Sous sa présente forme révisée, il doit connaître la même faveur que devant.

English Literary Criticism : 17th and 18th Centuries, by *J. W. H. Atkins* (*Ib.*, *id.*, 1951, 395 p., 21/). — On n'a pas oublié le beau livre du même auteur sur la critique littéraire anglaise de la Renaissance. En voici la suite, environ de 1650 à 1800. Cet aspect de l'histoire des lettres est intégrant, et même essentiel. En effet, la critique dans la période en question sort des écoles pour influer sur les lettres à travers les doctrines. Deux vagues d'influence française pour commencer, au milieu et dans le dernier quart du XVIIᵉ siècle. A leur suite, les Anglais dégagent de mieux en mieux leur originalité nationale. Tout n'est pas inconnu dans les résultats de cette enquête : p. ex. l'évolution du classicisme à l'état d'esprit préromantique, l'importance des études shakespeariennes, et l'histoire du goût de Shaftesbury à Reynolds. Mais partout l'auteur apporte un avis autorisé, et pas mal de retouches, comme lorsqu'il nuance le classicisme reçu de Pope ou de Johnson. Il a le mérite aussi d'une présentation d'ensemble vigoureuse et claire.

Picasso, by *A. Bertram* (*Ib.*, The Studio, 1951, 63 p., 1 portrait et 48 fig. pl. p.). — La série des « World's Masters » offre en petit format des monographies d'artistes. Dans ce volume, outre les figures soignées, deux pages de notes bio-bibliographiques et une introduction brève, mais substantielle et explicative avec références aux illustrations. Excellente initiation.

Far away and Long ago, by *W. H. Hudson* (*Ib.*, Dent, 1951, 352 p., 8/6). — Addition à la série uniforme des œuvres de Hudson, et qui, on l'espère, attirera de plus nombreux lecteurs à cet auteur puissamment intéressant, original et sympathique. On ne peut le comparer à personne, tant il y a chez lui à la fois d'aventure, d'expériences hors cadres, d'intérêt pour l'histoire naturelle, de réflexion indépendante, de chaleureuse humanité. Nulle part peut-être ces caractères ne sont plus prononcés que dans les présents souvenirs d'enfance et de jeunesse, lointains — le titre ne ment pas — dans le temps et dans l'espace.

An Encyclopaedia of London, by *W. Kent* (*Ib.*, *id.*, 1951, 686 p., 20/). — Cet éminent spécialiste de son sujet réédite son livre indispensable à qui veut connaître Londres sous ses aspects variés. Que de changements depuis l'édition d'avant-guerre! Des additions, des compressions sont évidentes au premier coup d'œil. Les 16 figures pleine page sont en partie renouvelées. C'est l'état actuel des monuments, de l'histoire, de la vie de la capitale qu'on trouve ici soigneusement dressé, dans son détail riche et précis. Vingt-deux pages d'index aident à s'y reconnaître.

A House of Children, by *J. Cary* (*Ib.*, Joseph, 1951, 239 p., 10/6). — Roman aux éléments autobiographiques, et où ses fidèles trouveront mainte lumière possible sur l'esprit et l'art de Cary. Il explore son enfance et la recompose en imagination; l'œuvre est mesurée, inspirée, fraîche comme peu d'analogues. Toujours cette merveilleuse facilité apparente, si drue, pleine et allègre, qui enchaîne et entraîne. Le plaisir de découvrir Cary est encore promis à de nombreux Français.

Journal of a Tour to Corsica, by *J. Boswell*, ed. by M. Bishop (*Ib.*, Williams and Norgate, 1951, 127 p., 9/6). — On a parlé ici plusieurs fois de Boswell. Outre ses mémoires sur Johnson, son *Voyage aux Hébrides* et son journal londonien récemment publié, il s'était, encore très jeune, fait connaître par le présent récit d'une visite faite en 1765 à une Corse qui était alors d'actualité. Deux fois seulement réédité, le voici bien introduit et prêt à contenter

les amis et curieux de Boswell, Rousseau, Paoli, et autres célébrités du temps.

Violins and Violinists, by *F. Farga*, transl. by E. Larsen (*Ib.*, Rockliff, 1951, 239 p., 25/). — Tous ceux qui s'intéressent au plus noble et au plus magique des instruments devraient lire ce travail extrêmement informé et rédigé de façon à captiver. Deux parties : le violon, sa structure, son histoire et celle de ses constructeurs; les violonistes de tous les pays et de toutes les époques. Tant d'histoire et de technique sont portés par l'enthousiasme qui fait revivre, non sans une part de légendes, d'aventures, de tragédies étranges. 130 photos, 10 fig. au trait, variées et bien choisies.

Hamlet, by *Shakespeare* (*Ib.*, Sidgwick and Jackson, 1951, 25/). — On a parlé en décembre de l'in-4° en fac-simile de *Pericles*. Voici, dans la série des « Shakespeare Quarto Facsimiles », la reproduction intégrale du *Hamlet* de 1603. La date importe, car le texte diffère suivant les éditions. Celui-ci porte en marge des numéros supplétifs qui permettent de le comparer avec d'autres. Des additions manuscrites sont naturellement reproduites. Ce *Hamlet* est digne de ses prédécesseurs.

Classical Influences on English Poetry, by *J. A. K. Thomson* (*Ib.*, Allen and Unwin, 1951, 251 p., 15/). — On n'a pas oublié, du même auteur, le *Classical Background* paru il y a trois ans, dans lequel on n'avait regretté que le manque d'exemples à l'appui de son exposé. Il comble aujourd'hui cette lacune en ce qui concerne la poésie, classée par genres, des débuts aux temps modernes. Ses citations sont latines et traduites à l'usage des honnêtes gens auxquels le livre est destiné. La difficulté du travail résidait dans le choix des passages significatifs, car il ne s'agissait pas d'épuiser la matière; elle est résolue avec maîtrise, non sans permettre pas mal de corrections à des idées reçues.

American Literature in the 20th Century, by *H. Straumann* (*Ib.*, Hutchinson, 1951, 189 p., 7/6). — Ce titre peut tromper. Il ne s'agit pas de critique littéraire, ni d'un répertoire, mais d'un essai pour définir, du point de vue de l'histoire sociale et des idées, les attitudes d'un grand nombre d'écrivains groupés dans ce dessein. Le livre est trop court pour son objet : d'où un effet de dispersion, de cloisonnement, de formules trop expéditives. Tel quel, il peut néanmoins servir.

Travellers in 18th Century England, by *R. Bayne-Powell* (*Ib.*, Murray, 1951, 215 p., 18/). — L'auteur connaît bien son sujet pittoresque et important dans l'histoire des idées et du goût. Les voyageurs dont elle raconte les souvenirs ordonnés par matières étaient connus, mais dispersés. Elle en compose un miel excellent et fait pour plaire à tous. Rien de plus curieux et divertissant que l'Angleterre et les Anglais vus par les étrangers, et réciproquement. Beau sujet, bien traité à l'usage du grand public, et bien illustré.

English Country Houses Open to the Public, by *C. Hussey* (*Ib.*, Country Life, 1951, 176 p., 256 fig. grand format, 25/). — Le « National Trust » aide les propriétaires de grandes demeures anglaises à supporter la dureté des temps, et, légataire de ceux qui sont à bout de souffle, conserve un héritage extraordinairement riche d'art et d'histoire : cette évidence ressort au premier coup d'œil d'un beau recueil comme celui-ci. Quand on se dit qu'il n'y a là qu'un choix, on commence à entrevoir la qualité et la quantité de monuments fortement indigènes que l'Angleterre apporte au patrimoine de la civilisation. A l'attrait de l'illustration s'ajoute celui du texte : une répartition chronologique en neuf périodes; un tableau topographique; une liste des musées, collections et jardins associés aux demeures; une introduction et des notices-commentaires avec les vues.

The Road to Xanadu, by *J. L. Lowes* (*Ib.*, Constable, 1951, 656 p., 35/). — On peut dire sans exagérer que ce livre est un des principaux qui aient paru depuis vingt-cinq ans sur les lettres anglaises. C'est une merveille à plusieurs égards. Un modèle de recherche érudite (plus de 170 pages de notes et références, plus de 30 pages d'index). Un chef-d'œuvre de méthode de détection exhaustive : partant du carnet de notes du poète Coleridge, il élucide à fond la genèse de *Kubla Khan* et du *Ancient Mariner*, deux des plus beaux poèmes anglais; travail passionnant, car il pourchasse les origines de ces œuvres dans les innombrables lectures de Coleridge, qui avait tout lu, et montre des formes accomplies émergeant

peu à peu du chaos. Bien plus; le but dernier en est une enquête psychologique : éclairer les voies de l'imagination créatrice en révélant qu'elles sont celles de tout esprit humain, avec évidemment, en plus des démarches de l'association, l'étincelle qui fait le génie et qu'on ne peut que constater. La patience de l'auteur se double d'un enthousiasme contagieux et qui le fait lire voracement. Tous ceux qui s'intéressent à la création poétique ont au premier chef une dette envers le prof. Lowes dont le livre, après vingt-quatre ans, reparaît enfin augmenté et corrigé.

The Masters, by *C. P. Snow* (*Ib.*, Macmillan, 1951, 398 p., 12/6). — Après les trois premiers volumes de l'histoire de Lewis Eliot, déjà signalés ici, voici la suite. Snow avait avec eux pris rang parmi les meilleurs romanciers contemporains. Celui-ci, loin de dénoter aucune fatigue, paraît le mieux venu de la série. Le sujet en est l'élection du maître d'un collège de Cambridge, et fait pénétrer dans un des milieux les plus distinctifs de l'Angleterre. Les passions mises en jeu par l'événement central sont intenses et font naître une action extraordinairement intéressante. Mais surtout l'art du conteur est magistral : ampleur, générosité, économie, sagacité, tout y concourt à un effet de puissance sûre d'elle-même.

Geoffrey Chaucer of England, by *M. Chute* (*Ib.*, Hale, 1951, 320 p., 15/). — On avait remarqué à propos de son *Shakespeare* que l'érudition apportée par Mrs. Chute à ses livres n'est pas sourcilleuse et qu'elle sait écrire de façon à rapprocher de nous les grands écrivains dont elle parle. Autant de bien à dire de ce *Chaucer*. Il y a là, outre une analyse mouvementée des œuvres du poète, un tableau de l'Angleterre du XIVe siècle et un portrait de l'homme en même temps que son histoire (la bibliographie omet le livre de Legouis). L'axe critique du livre est surtout, peut-être, la ligne de faîte entre le Moyen âge et la Renaissance. Le ressort en est l'amour communicatif de son sujet.

Lancashire, by *W. Greenwood* (*Ib.*, *id.*, 311 p., 49 phot. pl. p., 1 carte, 15/). — Dernier paru des « County Books ». Allongée au bord de la mer d'Irlande entre le Cumberland et le Cheshire, la petite patrie de la Rose rouge forme au nord la transition avec le pays des Lacs et au sud avec le centre pastoral de l'Angleterre. Célèbre par l'industrie, il ne faut pas non plus oublier ses monuments et ses paysages, auxquels l'illustration est surtout consacrée (même Darwen — *wen* veut dire kyste — avec ses cheminées laisse voir la campagne). Le texte consiste surtout en un long chapitre-répertoire par noms d'endroits, rédigé moitié en document, moitié comme une conversation pleine de charme.

Collected Poems, by *M. Moore* (*Ib.*, Faber, 1951, 180 p., 12/6). — Voici réunie, moins des suppressions volontaires, l'œuvre d'un des poètes importants d'aujourd'hui. Américaine, M. Moore commença à publier au temps de l'imagisme. Elle n'a cessé d'évoluer en développant une technique très personnelle, où la nouveauté se combine avec la tradition. Le ton de ses méditations, dont le prétexte est souvent un bestiaire tantôt zoologique, tantôt humain, unit l'émotion à l'ironie. Elles sont nourries d'une érudition variée, attestée, comme chez E. Sitwell, par des notes.

Tudor and Stuart Drawings, by *J. Woodward* (*Ib.*, *id.*, 1951, 124 p., 64 fig. pl. p., 25/). — Addition à la belle série de livres d'art de Faber, où figure le *Wilson* signalé en octobre. Celui-ci est une galerie de dessins anglais des XVIe et XVIIe s., avec une introduction nourrie. L'auteur a exclu Holbein et Van Dyck, mais une bonne moitié des chefs-d'œuvre qu'il présente n'avaient jamais été reproduits. On voudrait voir plus fréquents ici certains artistes comme I. Jones. Mais d'autres, comme Lely, délicat et fort, sont remis en honneur; ou encore Barlow, qu'on donne pour paysagiste surtout, mais qui paraît un animalier de grande classe. Un catalogue raisonné, un index de noms propres, un index de collections.

Poetry and Drama, by *T. S. Eliot* (*Ib.*, *id.*, 1951, 35 p., 7/6). — Conférence donnée à Harvard en 1950. Plus tôt parue, elle aurait contribué à la chronique de décembre : elle examine, en effet, le rôle du drame poétique et plusieurs problèmes qu'il soulève, avec références à Shakespeare notamment. Cela seul, venant d'un tel technicien et d'un tel chercheur, serait déjà du plus haut intérêt. Mais, si l'on s'intéresse à Eliot, il est indispensable de lire l'examen qui suit de ses propres pièces : autocritique souveraine, instructive, il montre les progrès accomplis et fait atten-

dre un drame à paraître qui prolongera un propos délibéré dans le secret duquel nous serons maintenant mieux entrés.

The End of the Affair, by *G. Greene* (*Ib.*, Heinemann, 1951, 237 p., 10/6). **La fin d'une liaison,** par *G. Greene*, trad. Sibon (Paris, Laffont, 1951, 279 p., 500 fr.). — Elle se donne à lui, sans cesser d'aimer son mari. Il est dévoré de jalousie. Au cours d'un bombardement, elle promet au Dieu en qui elle ne croit pas d'abandonner son amant s'il en réchappe. Il vole son journal et apprend qu'elle lui était fidèle. Trop tard : elle meurt convertie et promue à la sainteté. Sur ce canevas, autant de romans possibles que d'auteurs. Celui de Greene est bien sûr sordide, mais puissamment cuisant et pénible. Son analyse de la jalousie et de la possession d'une âme ingrate par le démon pourrait être d'un Français. La foi ne se prouve pas, mais la conversion de Sarah peut se justifier psychologiquement. On peut trouver superflus les miracles subséquents. Presque en même temps que l'original, a paru la traduction française.

The Oxford Dictionary of Nursery Rhymes, by *I. and P. Opie* (Oxford Univ. Press, 1951, 494 p., 30/). — Comptines, berceuses, jeux, devinettes, cette littérature de l'enfance pourrait tenir plus de place en Angleterre que chez nous; elle ne doit pas être ignorée de qui s'intéresse à ce pays. Pas de meilleur guide que ce dictionnaire, le premier de son espèce, et le répertoire le plus complet dans son domaine (plus de 500 articles). Scientifiquement, il est fort sérieux, avec son introduction et ses notes historiques et folkloriques de portée internationale. Il permet aussi des promenades enchanteresses au royaume de la chanson, des rencontres de petits bijoux poétiques; il ouvre des horizons sur les origines même sociales et politiques de refrains apparemment dépourvus de sens. Il captive d'autant mieux qu'il est richement et rarement illustré.

The Darkening Meridian, by *R. March* (London, Campion, 1951, 204 p., 8/6). — Ce conteur oscille entre la réalité et le rêve, dans un cadre tantôt montagnard, tantôt exotique, et sait captiver, par sa conviction autant que par ses dons de styliste. La chasse à l'homme de *Chamois* a sa place dans les anthologies. Il évoque non indignement Poe, Michaux, Wells, voire Kafka.

Bernard Shaw, by *A. C. Ward* (223 p.). **Joseph Conrad,** by *O. Warner* (208 p.). Chac. : *Ib.*, Longmans, 1951, 10/6. — Bien venus, ces premiers d'une série intitulée « Men and Books » et consacrés aux écrivains anglais. Chaque vol. contient une biographie et un tableau critique de l'œuvre. Ils sont fondés sur les recherches les plus récentes, avec 4 illustrations, une bibliographie, un index. On les consultera avec fruit, car ils viennent à leur heure.

L'ange et la bête, par *A. Huxley*, trad. Castier (Paris, Jeune Parque, 1951, 274 p., 400 fr.). — Ces essais datent de 1929, et sont une des étapes importantes de l'évolution visible de l'auteur. Il faut les lire en même temps que ses romans de cette époque.

Livres reçus. — *The Shepherdess,* by G. Williams (O. U. P., 1951, 6d.). — *Moineau de la Tamise,* par T. Bonnet, trad. Guillet (Paris, Calmann, 1951, 317 p., 570 fr.). — *Belchamber,* par H. O. Sturgis, trad. Briod (397 p., 540 fr.). — *Deux giroflées sur un mur,* par I. Temple Bailey, trad. Mériaux (317 p., 360 fr.). Chac. : Paris, Plon, 1951. — *Le prince des ténèbres,* par J. F. Powers, trad. Antonetti-Marker (Paris, Seuil, 1951, 221 p.).

REVUES

The New Statesman and Nation, 27.10-24.11.51. — Séries : Herbe contre blé (27.10-10.11). E. U., Corée, U.R.S.S.; France; Proche-Orient (27.10-24.11). Libye (3-10.11). Après les élections anglaises (3-24.11). A l'O.N.U. (17-24.11). *27.10 :* Déclin de l'Eglise anglicane. Inspection des usines. L'*Othello* de Welles. J. Cary. *3.11 :* Le théâtre devant la loi. Le combustible cher. L'architecture de Whitehall. Un élizabéthain. *10.11 :* Contre la guerre. Enclaves de couleur près de Cardiff. Une amazone. Le peintre Munch. *Faust* traduit. *17.11 :* Budget et dollars. Id. et éducation. Comment boit l'Ecossais. S. Fitzgerald. *24.11.* Butler et les syndicats. Les blancs en Afrique. La sécurité dans les mines. La victoire de Peron. Les enfants martyrs. Réfugiés allemands de l'Est. Bonnard. Histoire et relations humaines.

The Listener, 25.10-22.11. — Séries : L'évolution, par J. Huxley (25.10-22.11). De Vienne à Zagreb

(1-8.11). Allemagne; Règlement possible avec l'U.R.S.S.? (1-22.11). E. U.; Etat et pouvoir (8-22.11). *25.10 :* Cézanne et la couleur. Une grande résidence anglaise. Musique georgienne. *1.11 :* Jeunesse française. Après le festival. Acteurs d'hier. Palmerston. Livres d'automne. *8.11 :* Peut-on défendre l'Europe? Flaubert et le grotesque. Industrie en U.R.S.S. Réfugiés de l'Est. Londres rive sud. Picasso. Musique anglaise du XVII[e] s. *15.11 :* Les princes au Canada. Wagner. Shaw. Hobbes. Musique écossaise. *22.11 :* Les élections anglaises vues par deux Français. Liberia. Finlande. La pensée espagnole moderne. Le *Billy Budd* de Britten.

The Cornhill, Autumn 51. — 3 nouvelles. 2 poèmes. Lautrec, par sa nièce. Keats, poète-héros. Une amie vénitienne de Byron.

The Poetry Review, Nov.-Dec. 51. — Poèmes. Le poète, vu par Blok. Le mystère shakespearien. Sur le thème du temps. Cavafy.

The Kenyon Review, Autumn 51. — 2 nouvelles. Les genres dramatiques. Le style de Hemingway. Iconographie de M. Beckmann (ill.). Le héros américain chez Faulkner. Jeunes poètes. Le style de Sir T. Browne.

The Sewanee Review, Autumn 51. — 1 nouvelle. 9 poèmes. Lawrence et le donquichottisme. La mythopée. Shakespeare et la saturnale. Considérations sur le substantif. Anges nécessaires. Anderson. Etudes sur la Renaissance. Lettre d'Italie. — J. V.

CIVILISATION ANTIQUE

LITTERATURE EGYPTIENNE ET LITTERATURE GRECQUE. — Même après le livre de Maspero, qui à la fin du siècle dernier fit connaître au grand public la richesse des contes populaires de l'Egypte, le livre récent que Gustave Lefebvre a consacré à ce sujet (1) sera pour beaucoup de lecteurs une révélation; depuis un demi-siècle le matériel s'est enrichi, les méthodes se sont précisées; la netteté avec laquelle il a défini et classé les genres, l'abondance des références et des commentaires dont il a accompagné sa traduction, la lucidité de ses conclusions dans les passages difficiles, donnent une idée de la rigueur que la jeune égyptologie peut aujourd'hui atteindre. Mais en même temps, l'ouvrage permet de poser sur des bases renouvelées le problème déjà agité bien des fois et que M. Lefebvre a abordé à son tour : la littérature égyptienne a-t-elle exercé une influence sur les origines de la littérature grecque? peut-il être question, dès les temps d'Homère et de Platon, de « littérature comparée »?

Le cas semble *a priori* devoir être particulièrement favorable. Les littératures grecque et latine restent trop étroitement solidaires l'une de l'autre pour qu'il puisse être question d'influence; les philosophes, les dramaturges, les poètes latins se règlent avec tant de complaisance sur leurs modèles grecs qu'il faut faire effort

(1) *Romans et contes égyptiens de l'époque pharaonique*, traduction avec introduction, notices et commentaire, par Gustave Lefebvre; Paris, Maisonneuve, 1949, 1 vol. in-8° de 234 pages.

non pour souligner la pénétration de l'art et de la pensée grecque, laquelle est évidente, mais pour mettre en évidence la part de nouveauté et d'originalité que les imitateurs gardent en face de leurs sources. Il s'agit de deux littératures qui se font suite, qui s'interpénètrent; loin d'avoir à chercher quels en sont les points de contact, on a plutôt de la peine à les dissocier l'une de l'autre. Ici, au contraire, nous avons affaire à deux modes d'expressions, à deux langues, à deux pensées bien distinctes, ayant une individualité bien accusée; la découverte des influences dans un sens ou dans l'autre serait particulièrement significative. Pourquoi n'y en aurait-il pas eu? L'art grec à ses origines n'a-t-il pas été perméable aux influences venues de la côte asiatique? Pourquoi n'en aurait-il pas été de même dans le domaine des lettres? Comme la Grèce a reçu d'Orient les images du sphinx et de la sirène, n'a-t-elle pas hérité de lui des images poétiques, des thèmes d'inspiration? On a souvent attiré l'attention sur le caractère oral de la littérature grecque à ses débuts, sur l'importance qu'elle attachait à la parole; or les mots s'échangent et se transmettent comme les marchandises; dans les mêmes ports où les vaisseaux égyptiens se rencontraient avec les équipages venus d'Attique ou du Péloponnèse, pourquoi les conteurs n'auraient-ils pas transmis leurs récits et leurs nouvelles, pendant que les marchands trafiquaient de leurs produits?

Aussi les érudits modernes ont-ils eu tendance à exagérer l'action de la littérature égyptienne, cette vénérable aïeule, sur la dernière venue, la littérature grecque. A en croire Victor Bérard, « nous avons dans l'*Odyssée* (chant IV) la copie d'un conte pharaonique ». Hubaux a reconnu dans le conte du Passeur d'eau, que résume un mythographe grec du IV[e] siècle avant notre ère l'imitation et la déformation d'un conte égyptien. M. Lefebvre s'est montré beaucoup plus réservé dans ses conclusions : il s'est abstenu dans son livre de prendre position dans le débat; mais dans un article paru dans l'*Amour de l'Art* et consacré à l'*Héritage spirituel* de l'Egypte, il a laissé entendre que les thèmes folkloriques de la littérature égyptienne « ont été repris par des peuples plus jeunes » et que « la diffusion des contes s'est réalisée dès l'époque pharaonique ». La lecture du savant recueil qu'il met à notre disposition autorise-t-elle ces conclusions?

On constatera sans doute que le milieu où se déroulent plusieurs contes égyptiens sert de lieu d'action à certains épisodes de l'*Odyssée*. L'histoire de Sinouhé, le conte du naufragé, les aventures d'Ounamon évoquent, à des dates diverses, ce même monde de la Méditerranée orientale où parmi les îles de la Très

Verte « dont les deux rives sont dans les flots » (expression égyptienne aussi bien qu'expression homérique) évoluent les navires de commerce et les pirates; où les aventuriers vont chercher fortune; où les cargaisons font naufrage; où les armateurs phéniciens réalisent de gros bénéfices par la vente des marchandises et des esclaves. La maison d'Ouerkatel, cet armateur de Sidon dont le prince de Byblos entretient Ounamon, a une situation comparable à celle du commerçant phénicien qui, dans l'*Odyssée*, engage un Crétois à venir trafiquer sur les côtes de Libye. Mais que conclure, sinon que la Grèce et l'Egypte envoient leurs hommes d'affaire dans les mêmes lieux? Que la France et l'Angleterre se rencontrent de nos jours dans leurs zones d'influence n'implique aucunement le contact de leurs littératures. Communauté de civilisation n'a pas pour corollaire communauté littéraire; la rencontre géographique est autre chose que la rencontre de deux auteurs.

Est-il possible de déceler dans les règles mêmes du genre, dans les procédés esthétiques qui visent à provoquer l'émotion, une parenté des deux manières? Les narrateurs égyptiens reproduisent volontiers à brève distance deux mouvements textuellement identiques : tel, dans le conte du Naufragé, le récit du naufrage raconté d'abord par le conteur, ensuite par le naufragé en personne; cette reprise consciente est source d'effets esthétiques. Or le procédé se retrouve dans l'épopée homérique : le vieil aède aime reprendre dans le discours d'un de ses personnages les termes d'un récit précédent; à la description des faits répond l'énoncé des mêmes faits. Mais ne relèverait-on pas un procédé analogue dans toute littérature populaire et naïve? les chants populaires en tous pays ne se plaisent-ils pas aux retours d'expressions? On fera plus de cas du goût que manifestent les conteurs des deux pays pour les épisodes de ruse : ils recherchent les propos insidieux et retors. « Puis je dis en déguisant la vérité », se vante Sinouhé; « à tant de menteries, dit d'Ulysse le vieil aède, comme il savait donner l'apparence du vrai! » Ils nous invitent à admirer les ruses de guerre, les stratagèmes, et l'épisode de « la prise de Joppé » trahit un air de famille avec la « prise de Babylone » dans Hérodote. N'est-ce point seulement la preuve que les deux peuples se divertissent aux prouesses du trompeur et aux infortunes du trompé? Il n'y a pas nécessairement passage de l'un à l'autre.

L'argument essentiel reste donc, comme l'a vu M. Lefebvre, l'identité de certains thèmes folkloriques traités dans les deux pays. Il a signalé la parenté de l'épisode de l'adultère dans *Les*

deux frères avec l'aventure de Phèdre et d'Hippolyte dans Euripide, le rapport du geste égrillard d'Isis dans *Horus et Seth* avec celui d'Iambé dans l'hymne homérique à Déméter; il aurait pu aussi rapprocher le rôle que jouent les sept Hathors à la naissance du *Prince prédestiné* du rôle dévolu aux trois Moires à la naissance de Méléagre. Mais il est difficile dans tous ces cas de déceler si l'on a affaire au même conte migrateur; l'imagination populaire ne sort pas d'un répertoire assez limité et les variations locales plaident le plus souvent pour la genèse indépendante plutôt que pour la filiation. En certains cas privilégiés, comme celui de l'Eleusinienne Iambé devenue Baubô, on a pu produire des arguments en faveur du modèle égyptien, mais, avant l'époque alexandrine, toute base nous manque pour nous assurer que la Grèce a cherché en Egypte son inspiration.

Ma conclusion sera que s'il n'y a aucune raison théorique de supposer une indépendance des deux domaines littéraires, nous sommes en fait dans l'impuissance d'en préciser les relations. Jusqu'à plus ample informé, l'helléniste emporte de la lecture du livre de M. Lefebvre l'impression d'une littérature distincte, reflet d'une société différente ayant ses habitudes de pensée et d'expression où l'esprit grec a malaisément trouvé sa pâture. Malgré leur antiquité, les modèles égyptiens n'ont exercé sur les aspects de la littérature grecque aucune influence notable; plus encore que dans l'art, le divorce s'accuse, et je me demande même si Euripide et Platon, quand ils prétendent traiter des choses égyptiennes, avaient des usages de la vallée du Nil une connaissance sérieuse.

Fernand Chapouthier.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

DEUX NUMEROS SPECIAUX. — Simultanément la *Revue d'histoire littéraire de la France* et la *Revue des Sciences humaines* ont donné vers la mi-novembre chacune un numéro spécial, et fort beau : la première sur « Diderot et l'*Encyclopédie* » (numéro daté de juillet-septembre, librairie Armand Colin), la deuxième sur les « Problèmes du Romantisme » (numéro double, présenté par M. Maurice Levaillant et daté d'avril-septembre, Faculté des Lettres de Lille et librairie José Corti à Paris). Le *Mercure* a souvent signalé ces deux publications si précieuses; ne manquons pas une occasion de saluer leur effort avec un peu plus d'insistance.

La première, par définition, se consacre exclusivement à notre histoire littéraire nationale; c'est d'elle aussi, en fait, que la seconde traite principalement. Ni l'une ni l'autre ne s'adressent aux seuls érudits; destinées aux spécialistes plutôt qu'au grand public, l'ampleur et la qualité de leurs enquêtes les recommandent à ceux qu'intéressent une documentation sûre et poussée, des points de vue solidement appuyés, des informations sur les recherches en cours, des lumières sur les orientations de la recherche. Peut-être n'est-il pas superflu d'ajouter qu'elles paraissent travailler en parfaite intelligence et coopération; ce trait n'est pas de règle lorsqu'il s'agit de revues savantes chassant sur les mêmes terrains.

L'histoire littéraire est une discipline scientifique; elle exige souvent une minutie et une précision dans le détail qui peuvent sembler fastidieuses, mais sans le soutien desquelles on tombe vite dans un bavardage arbitraire. En revanche elle ne saurait jamais se détacher de l'art de l'essai : l'historien s'arrête nécessairement devant les frontières où commence, au sens propre du mot, la création, c'est-à-dire où règne ce qu'on appelle, faute d'un terme mieux défini, la poésie. Il faut donc que l'histoire littéraire réserve pour la conjecture une marge considérable, où, comme dans l'ancien temps — mais avec moins de licence —, continuent à s'exercer le goût, le sentiment des œuvres, l'interprétation personnelle, l'invention. Les faits se prouvent : mais ils finissent toujours par déboucher sur des propositions.

Il semble que la *Revue des Sciences humaines* se laisse aller plus facilement à l'essai interprétatif; elle cherche d'ailleurs plus volontiers à éclairer le passé à l'aide de réactions observées dans la sensibilité contemporaine (ainsi Lautréamont et Sade sont présents dans le numéro sur le romantisme). La *Revue d'Histoire littéraire de la France* procède d'un pas plus précautionneux : comme si son expérience d'aînée — la voilà âgée d'un demi-siècle — lui avait appris qu'il est malaisé de distinguer, dans les courants de l'actualité, les mouvements profonds des engouements.

Les deux numéros spéciaux ont ceci de commun qu'apparemment on y a renoncé à fixer un plan à l'équipe, un ordre systématique de travaux aux collaborateurs. Tout au plus la *Revue des Sciences humaines* a-t-elle rangé sous trois rubriques les vingt et un articles qui font suite à l'introduction de M. Maurice Levaillant : Etudes générales, Etudes particulières, Inédits et documents. Le classement est encore plus simple dans la *Revue d'Histoire littéraire de la France :* quatre articles sur Diderot, cinq sur l'*Encyclopédie*, — suivis de six notes critiques, de l'intérêt le plus vif, sur les publications récentes touchant le thème général. En

fait, il est bien rare qu'un numéro spécial, lorsqu'on en établit le plan à l'avance, réponde à l'attente : l'obligation, chez les rédacteurs, nuit à l'originalité. Il vaut mieux s'adresser aux hommes dont on sait que leurs travaux particuliers les préparent à dire du neuf, et les laisser faire, quitte à s'assurer qu'ils ne se répéteront pas l'un l'autre. C'est ainsi que l'on voit se dégager une doctrine nouvelle avec le plus de spontanéité.

Le danger est que chacun ne tire de son bord, et que l'on n'obtienne en fin de compte qu'un amoncellement de pièces et de morceaux hétéroclites, — un bric-à-brac. Il faut courir le risque. Faguet ou Brunetière eussent été bien surpris sans doute en feuilletant cette collection d'études sur le romantisme : ceux qu'on appelle traditionnellement les « grands romantiques » y occupent une place étrangement effacée. Et on aurait l'impression que notre enseignement supérieur se trouve, devant la notion même de romantisme, en plein désarroi, — si précisément ce numéro ne se trouvait, de fait peut-être plus encore que d'intention, avoir pour thème l'éclatement de la notion traditionnelle et la recherche de nouvelles liaisons, de nouveaux rapports, d'un nouveau regroupement. Ainsi le simple rapprochement, la simple juxtaposition de travaux particuliers viennent-ils au moins consacrer l'idée que les exposés des manuels existants sont désormais jugés définitivement inadéquats par les maîtres mêmes qui forment la doctrine dont les manuels finissent tôt ou tard par s'inspirer. Quels exposés remplaceront ces exposés? On en distingue encore mal la future figure; on commence pourtant bien à se douter de quelques-uns des traits qui la composeront.

Sous des apparences différentes, c'est à une conclusion du même ordre que conduit la lecture du numéro spécial sur Diderot et l'*Encyclopédie*. On peut supposer que l'idée primitive était de commémorer l'*Encyclopédie*, pour le deuxième centenaire de son lancement, plutôt que Diderot. Mais il se trouve, à l'épreuve, que Diderot prend le pas sur elle. L'extraordinaire découverte de M. Herbert Dieckmann, dont l'*Inventaire du Fonds Vandeul* a paru au moment opportun, y est certes pour beaucoup, — mais elle n'a fait qu'ajouter à un mouvement déjà lancé : il fallait qu'en tout cas la pétulante, truculente, puissante et passionnante personnalité de Diderot s'emparât du devant de la scène, et l'occupât. L'*Encyclopédie* est bien un événement historique dont l'importance, à tous points de vue, justifie la célébration. Mais quel est celui de nos contemporains qui se sent personnellement touché par elle? En revanche, combien de nos contemporains découvrent que Diderot — qui, à vrai dire, n'a jamais été complètement mécon-

— intéresse en eux quelqu'un des côtés les plus vivants d'eux-mêmes! Et ne commence-t-on pas à soupçonner en Diderot un des grands formateurs, et, cette fois, fort négligé comme tel, de l'époque romantique (de Balzac notamment)? C'est encore un reclassement qui se prépare.

S. de Sacy.

Revue d'Histoire littéraire de la France (avril-juin). — Une longue « proposition » de M. Roland Derche, mais mesurée et prudente : *Encore un modèle possible de Tartuffe : Henri-Marie Bourdon, grand archidiacre d'Evreux* (1624-1702). Tous les autres articles sont consacrés à Mallarmé et à Rimbaud : *Le « principal pilier »*. *Mallarmé, Victor Hugo et Richard Wagner*, par L. J. Austin; *Le « coup de dés » de Mallarmé replacé dans la perspective historique*, par Suzanne Bernard; *Sur Verlaine et Rimbaud. Petite note graphologique*, par V. P. Underwood; *A propos d'une lettre « égarée » de Rimbaud à Georges Izambard*, par Octave Nadal. De Mallarmé et de Rimbaud aussi ainsi que du symbolisme (et entre autres des travaux de M. H. de Bouillane de Lacoste) traitent la majorité des comptes rendus.

Bulletin du Bibliophile. — Au sommaire du n° 4 de 1951 nous relevons notamment : *La source probable d'une pièce de Victor Hugo*, par Jean Marchand; *La destinée de Charles Blanchard*, par M. Dargaud; *Petite querelle littéraire en 1850, Sainte-Beuve et Hector Malot*, par Jean Bonnerot; *Blaise Pascal, Jacques Buot et la machine à calculer*, par L. Scheler.

Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, travaux et documents, t. III, fasc. 1 et 2 (Droz, Genève). — Signalons aux spécialistes la publication de ces nouveaux cahiers d'un recueil si justement réputé.

Les Etudes balzaciennes. — Le « Courrier balzacien », après un temps de recueillement, reparaît sous le titre de « Les Etudes balzaciennes », amplifié et affirmé dans ses buts. Ceux-ci, annoncés par le directeur de la revue Jean A. Ducourneau — on va en mesurer l'importance —, comprennent notamment : 1° la publication d'une chronologie balzacienne minutieuse, avec références (ainsi se trouve comblé un vœu formé récemment par le « Mercure »); 2° la publication intégrale des lettres de Balzac tronquées par sa veuve dans l'édition de 1876 de la *Correspondance;* 3° des recherches sur les « petits romantiques » dont la route a croisé celle de Balzac; etc.

Dans ce n° 1 (mars-juin) signalons : *Louis Lambert, Victor Cousin et l'éclectisme* par Henri Evans; texte intégral, présenté et annoté par Marcel Bouteron, de la lettre du 21 (?) septembre 1819 de Balzac à Théodore Dablin; *L'univers de la « Comédie humaine »* par H. von Hofmannsthal (trad. Albert Béguin).

La fleur de la poésie française, *depuis les origines jusqu'à la fin du XVe siècle*, textes choisis et accompagnés de traductions et de gloses, avec une préface et des notices sur les ouvrages et les auteurs, par *André Mary;* in-16, VIII-762 p. (Classiques Garnier). — En préface, un exposé relativement bref mais précis; pas de notes, mais d'une part des notices sur les auteurs et les œuvres, d'autre part des traductions en face du texte pour les textes les plus anciens, et, pour les autres, la traduction des mots vieillis. Des chansons de geste aux proches prédécesseurs de Marot : que de siècles, et si peu connus encore! On doit beaucoup à M. André Mary pour tant de révélations.

La genèse d'Esther et d'Athalie (*Autour de Racine*, I), par *Jean Orcibal;* 16,5 × 25 cm, 152 p. (J. Vrin). — L'actualité politique, l'actualité religieuse (et principalement port-royaliste) dans *Esther* et *Athalie*... Les thèses ici soutenues sont discutées; mais l'autorité de l'auteur, grand spécialiste du jansénisme, et la science du XVIIe siècle que traduit son étude, où l'on compte plus de 700 notes, obligent en tout cas à tenir compte de cette interprétation si neuve et si approfondie.

Marivaux : Théâtre, introduction de *Robert Kemp*, notes de *René Sers;* in-16, 320 p., relié : 225 fr. (« Collection du Flambeau », Ha-

chette). — Ce nouvel ouvrage d'une collection souvent signalée ici réunit *Arlequin poli par l'amour, Le jeu de l'amour et du hasard, L'école des mères, Le legs, Les fausses confidences* et *L'épreuve.* Le texte est celui de l'édition de 1740.

Quatre visages de Denis Diderot, par *Georges May;* in-16, 212 p., 360 fr. (Boivin). — Quatre essais, assez particuliers d'apparence, sur « Diderot gastronome » (les recettes de cuisine de l'*Encyclopédie*), « Diderot pessimiste » (la crise de mélancolie des années 1760-1762), « Diderot et l'été 1769 » (comment fut écrite la trilogie du *Rêve de d'Alembert*) et « Diderot entre le réel et le roman » (le « réalisme » de ses œuvres romanesques). En réalité, quatre expressions de physionomie de l'encyclopédiste, de l'homme, du philosophe et de l'artiste. Une information très avertie n'empêche pas — au contraire — ces chapitres d'être fort vivants, comme tout ce qui touche vraiment la réalité de cet étonnant bonhomme, si imparfaitement connu encore malgré tant de bons travaux. Souhaitons que la masse des publications qui se préparent pour le second centenaire de l'*Encyclopédie* nous apporte sur lui du neuf et du définitif. Nous avons de bonnes raisons de l'attendre. Ce livre-ci, en tout cas, est un signe heureux.

Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot, publiés par *Herbert Dieckmann,* professeur à Haward University; in-16, L-286 p. (coll. « Textes littéraires français », Droz à Genève, Giard à Lille). — Voici, sur Diderot, la publication sensationnelle que l'on attendait. Elle confirme l'extrême importance des manuscrits — autographes et copies — du fonds Vandeul enfin retrouvé (du moins de la partie de ce fonds, d'ailleurs retrouvée incomplète, qui n'était pas demeurée à Chaumont). M. Dieckmann, le chercheur heureux, nous dit que l'histoire de ce fonds ressemble à un roman d'aventures : mais les détails auxquels il se borne nous laissent sur notre faim de romanesque... Laissons la « petite histoire ». Son inventaire, qui est une description détaillée des manuscrits, suivie d'une soixantaine de pages d'inédits, s'adresse essentiellement aux spécialistes; il doit désormais servir de guide à quiconque entreprendra une édition même partielle de Diderot : et il en résulte que toutes les éditions de Diderot sont à refaire.

Chateaubriand : Atala, *édition* critique par *Armand Weil,* introduction, préfaces, texte définitif et variantes avec le texte original en appendice; in-8, CXXVIII-208 p. (José Corti). — Le texte de cette remarquable édition (c'est aussi à M. A. Weil que nous devons l'édition critique de *René*) est celui de la 12e édition, celui de l'édition définitive de 1805, avec les variantes des éditions antérieures et du texte figurant dans les *Œuvres complètes* de 1826; en appendice, *in extenso,* le texte original de 1801. Une longue introduction constitue une étude exhaustive d'*Atala :* genèse, publications, sources, influences, etc. Au total, un travail apparemment définitif.

Stendhal, *l'homme et l'œuvre,* par *Armand Caraccio;* 11×17 cm, 208 p., 300 fr. (Coll. « Connaissance des Lettres », Boivin). — Deux parties : une biographie de l'homme, une étude historique et critique sur les œuvres. Un guide précis, sensible, à jour : M. Caraccio est connu comme un de nos bons stendhaliens. Manifestement il a voulu écrire un livre d'initiation et de référence : aussi demeure-t-il, avec sagesse, en deçà de l'interprétation, — c'est-à-dire en deçà de la position de ceux qui voient en Stendhal un maître à penser et à vivre. Mais ceux-ci ne peuvent pas se dispenser de connaître la réalité de Stendhal, qu'ils trouveront ici.

L'œuvre de Stendhal, *histoire de ses livres et de sa pensée,* par *Henri Martineau;* in-8°, 640 p., 900 fr. (Albin Michel). — La première édition de cet ouvrage si important, presque aussitôt épuisée, avait paru en 1945; la présente réédition a été revue et amplifiée sur certains points. Le livre a pour base les nombreuses préfaces, si précieuses, qu'Henri Martineau a écrites pour présenter les diverses œuvres de Stendhal, principalement dans sa célèbre édition des *Œuvres complètes* au Divan. Mais il ne s'agit pas ici d'un simple recueil. Les 33 chapitres couvrent la totalité de l'œuvre stendhalienne (14 titres d'ouvrages publiés du vivant de l'auteur, 19 posthumes) : c'est vraiment une histoire générale des livres et de la pensée de Stendhal. On y trouvera pour chaque livre un exposé de toutes les connaissances procurées par cette érudition stendhalienne dont Henri Martineau est le maître, sur la genèse de l'œuvre, ses sources, les conditions particulières de composition et de rédaction, la publication, etc. : tableau complet de l'esprit d'Henri

Beyle dans ses rapports avec ses écrits. — Pour faire pendant à cet ouvrage, Henri Martineau doit publier dans quelques mois un autre gros livre, intitulé *Le cœur de Stendhal, histoire de sa vie et de ses sentiments :* les deux volumes, joints au *Calendrier de Stendhal* paru en 1950, achèveront, après tant d'éditions des œuvres elles-mêmes, un des cycles de recherches les plus importants du siècle, et auquel le Grand Prix de Littérature a rendu justice.

Un inédit de Stendhal : guide à l'usage d'un voyageur en Italie, publié par *Robert d'Illiers;* 11 ×16 cm, 56 p., tirage limité à 450 ex. (Le Divan). — Inédit, mais non autographe, cet « itinéraire » fut dicté par Beyle, au début de 1828, à Romain Colomb, qui se préparait à un voyage en Italie. M. d'Illiers l'a retrouvé dans les papiers de Colomb, qui sont en sa possession. Programme, hôtels, prix, pourboires... C'est, — dans une édition charmante — comme un précieux appendice aux notes de voyage de Stendhal.

Correspondance de Balzac **avec Zulma Carraud,** édition revue et augmentée, notes et commentaires par *Marcel Bouteron;* 14×21 cm, 312 p., 550 fr. (Gallimard). — Ce recueil est, on le sait, un des plus importants de la correspondance de Balzac : l'amitié du romancier avec Mme Carraud étant tout à fait désintéressée, ses lettres sont tout à fait exemptes de l'esprit de manœuvre; et les lettres de son amie elle-même offrent cent recoupements précieux. La première édition de cette correspondance datait de 1935; elle a été sensiblement revue et augmentée (certains originaux n'ont pu être consultés qu'à l'occasion de la récente exposition de la Nationale). Au total, 137 lettres, de 1829 à 1850, reliées entre elles par un commentaire, annotées, suivies de sept appendices, d'une table analytique, d'un index. Nous voilà chargés d'une nouvelle et très grande dette de gratitude envers Marcel Bouteron.

La création littéraire chez Balzac : *la genèse du « Médecin de Campagne »,* par *Bernard Guyon;* in-8°, XIV-262 p., 600 fr. (Armand Colin). — M. Bernard Guyon, que sa thèse sur *La pensée politique et sociale de Balzac* a placé au premier rang des balzaciens, fait ici coup double : en éclairant, autant que faire se peut, la genèse d'une œuvre particulière — *Le Médecin de Campagne* —, il cerne d'aussi près que possible le mystère de la création littéraire en général chez Balzac. Le roman qu'il a choisi comme objet de son analyse est l'un de ceux sur la préparation desquels nous sommes le mieux renseignés, grâce à la collection Lovenjoul; il date de la période où Balzac atteignait la maîtrise; les thèmes qui s'y entrelacent comptent parmi les thèmes principaux de la *Comédie humaine;* l'époque de la composition fut dans la vie du romancier celle d'une de ses grandes crises, et les mouvements profonds de sa nature s'y montrent mieux dénudés. Sujet privilégié, donc, et d'une extraordinaire valeur significative. M. Bernard Guyon en a tiré une étude d'une singulière richesse, profondément érudite, mais non pas abstraite, car chaque détail y fait l'objet d'une interprétation pénétrante, pleine de sens et avertie des véritables problèmes de la création littéraire. L'érudition ne saurait expliquer le génie; mais, à condition d'être maniée par des mains expertes et délicates, elle aide à préciser le point à partir duquel commence l'inexplicable. — M. Bernard Guyon aurait voulu terminer son étude par une édition intégralement critique de la « confession de Benassis »; les difficultés matérielles l'ont obligé à se borner à une présentation critique des deux versions antérieures à l'œuvre proprement dite, et désignées habituellement par le titre de « confession inédite ». Ce travail, fort précieux, occupe les trente dernières pages du livre.

Correspondance inédite de *Guy de Maupassant,* recueillie et présentée par Artine Artinian et Edouard Maynial; in-8, XVI-348 p. (Dominique Wapler). — Important complément à la publication faite en 1938 par René Dumesnil et Jean Loize. Autant de chapitres que de destinataires : le classement n'est chronologique qu'à l'intérieur de chaque chapitre. Un commentaire explicatif relie les lettres entre elles. Les lecteurs du *Mercure* ont pu apprécier eux-mêmes et la méthode et l'intérêt du livre, puisqu'un des principaux chapitres, celui de la correspondance avec Edmond de Goncourt, a paru d'abord dans la revue.

La duchesse de Guermantes, Laure de Sade, comtesse de Chevigné, par la *princesse Bibesco;* in-16, XIV-176 p., 240 fr. (Plon). **Du Temps perdu au Temps retrouvé,** *introduction à l'œuvre de Marcel Proust,* par *Germaine Brée;*

in-16, 282 p. (« Etudes françaises », 44e cahier, Les Belles Lettres). **Le secret de Marcel Proust**, par *Charles Briand;* in-16, 560 p., 650 fr. (Henri Lefebvre). — Les souvenirs, les analyses, les documents que nous livre Mme Bibesco montrent la duchesse de Guermantes évidemment et infiniment proche de la comtesse de Chevigné; gardons-nous toutefois d'oublier le pouvoir de transformation romanesque que Proust possédait à un degré si élevé : sous cette réserve, l'apport est d'un très grand prix.

L'essai de Mme Germaine Brée est né de conférences et de cours universitaires faits aux Etats-Unis : c'est essentiellement une étude sur l'œuvre de Proust dans ses rapports avec elle-même.

Le livre de M. Charles Briand témoigne au contraire d'une sorte de furie d'extrapolation. Peut-être, après tout, ces analyses de sexualité ne sont-elles pas fausses, — mais qui nous le dira? Nous nous permettrons du moins de nous écarter résolument de l'auteur toutes les fois qu'il oppose à Proust sa propre supériorité, ou semble le faire; ce qui arrive souvent.

Regards sur Paul Valéry, par *Noël Félici;* 11×17 cm., 96 p., 250 fr. (« Bibliothèque Aldine », Fernand Hazan). — Ce petit livre est présenté avec la charmante élégance qui est la marque de Fernand Hazan. Pour le reste, on se demanderait s'il était bien nécessaire : mais l'auteur le parsème, en passant, de fusées fort éclairantes (quelques pages sur la préciosité sont extraordinairement excitantes).

Notes bibliographiques. — Nicolas Ségur : *Histoire de la littérature européenne*, tome III : XVIIe et XVIIIe siècles (Attinger). — François Renart : *Zigzags dans les parterres de Montaigne* (Renée Lacoste); réflexions et commentaires d'un lecteur assidu des *Essais*. — Danilo Romano : *Essai sur le Comique de Molière* (A. Francke); c'est, appliqué au cas particulier de Molière, un essai sur le comique en général. — Pierre Grosclaude : *Un audacieux message, l'Encyclopédie* (Nouvelles éditions latines); une sorte de manuel ou de guide, à l'intention du grand public, en vue des prochaines commémorations, mais réellement documenté. — Pierre Richard : *La vie privée de Beaumarchais* (Hachette); l'auteur n'a pas de peine, en suivant la simple vérité historique (il a d'ailleurs eu accès à des archives privées), à faire de ce récit le plus amusant des romans picaresques. — Pierre Jobit : *Leconte de Lisle et le mirage de l'île natale* (De Boccard); intéressante étude de sources, et qui apporte du nouveau.

INSTITUT ET SOCIETES SAVANTES

VERACITE DE FROISSART. — Chroniqueur merveilleux, incomparable imagier, peintre sans rival de la chevalerie décadente de son époque, tels sont les mérites reconnus à celui qui, continuateur de son compatriote et maître le chanoine Jean Lebel, en adopta les conceptions tout en améliorant ses procédés d'information. Mais sa valeur d'historien a été le plus souvent jugée avec sévérité. Dans son *Manuel des sources de l'histoire de France*, Auguste Molinier a résumé en une phrase les griefs qu'on lui adresse : « C'est un historien peu sûr, sujet à des erreurs et à des confusions regrettables; sa chronologie est souvent fautive, il se trompe sur les noms propres et il rapporte aveuglément ce qu'on lui a conté sans même avoir l'idée de soupçonner la vérité de ses informateurs. » De son côté, Gustave Lanson lui reprochait de ne chercher que l'aventure, c'est-à-dire les dehors de

l'acte humain, et par conséquent de n'avoir que faire de documents écrits, de négliger par insouciance de fouiller les archives, ce que d'autres savaient déjà faire à l'époque. « Son affaire, disait-il, est d'écouter les preux raconter leurs prouesses; sa mtéhode, c'est d'amener les gens à lui faire voir les choses comme il les a vues. On conçoit tout ce que cette méthode d'investigation, réduite à ce que le jargon contemporain appelle interviews ou reportage, entraîne d'erreurs de chronologie, de topographie, de confusions et d'altérations de noms : ce n'est pas la peine de s'y arrêter. »

M. André Artonne, membre de la *Société de l'Histoire de France* (où l'on poursuit en ce moment la publication des *Chroniques et histoires)*, a estimé au contraire qu'il valait la peine de s'arrêter à ces reproches pour voir si les méthodes de Froissart étaient toujours aussi fautives qu'on le prétend. Il a choisi l'épisode bien connu du siège et de la prise du château de la Roche-Vendeix en Auvergne, par le vicomte de Meaux, en 1390, contre le routier Aimerigot Marchès, épisode qui occupe les chapitres XIV, XV, XVI, XVII du IV[e] livre des *Chroniques et histoires*, et il a fait part de ses constatations à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, qui l'a déjà entendu avec intérêt sur d'autres questions d'histoire médiévale. Cet épisode, rappelons-le : un gentilhomme limousin, Aimerigot Marchès, qui avait guerroyé pour le compte des Anglais, se trouva sans emploi, ainsi que les soldats qui formaient sa bande, par suite du rachat des châteaux occupés par les routiers dans les domaines du roi de France, et de la conclusion de la trêve de Leulinghen entre les rois de France et d'Angleterre. Il accepta de rendre les châteaux qu'il occupait, mais s'empara alors d'un château inhabité, la Roche-Vendeix, appartenant au sire de la Tour d'Auvergne, s'y fortifia et se mit à rançonner et à piller le pays d'alentour. Sur la plainte des Auvergnats, Charles VI envoya une expédition sous le commandement du vicomte de Meaux pour reprendre le château et s'emparer d'Aimerigot. Celui-ci assiégé se mit en rapport avec les Anglais, mais n'ayant rien obtenu, décida d'aller lui-même chercher du secours à l'extérieur. Pendant son absence, le château fut pris par le vicomte de Meaux, et, peu après, Aimerigot livré par un de ses cousins. Il fut traduit devant le Châtelet de Paris, condamné à mort et exécuté. L'expédition eut lieu dans l'été de 1390, l'exécution d'Aimerigot le 12 juillet 1391. M. André Artonne (et ceci répond à Molinier autant qu'à l'un des griefs de Lanson dont il n'avait d'ailleurs pas cité l'opinion) constate tout d'abord la parfaite exactitude géographique et topographique de Froissart, dans l'exemple choisi. La Roche-Vendeix, située aux confins de

la baronnie de la Tour d'Auvergne et du Dauphiné d'Auvergne, fait partie aujourd'hui de la commune de la Bourboule dans le Puy-de-Dôme. Vendeix est le nom d'une roche et d'un ruisseau qui la longe avant de se jeter dans la Dordogne. Il s'écrivait au XIII[e] siècle Vendès, Vendais au XIV[e], et au cours du procès d'Aimerigot Vendeis et Vendais. Un manuscrit de la Bibliothèque nationale donne Vandais et Vendaix. Les altérations de noms ne sont donc pas non plus le fait de notre auteur comme le prétendait Lanson. Quant aux indications topographiques, elles sont fort précises, et l'on peut s'étonner que le dernier éditeur de Froissart ait confondu la Roche-Vendeix avec le château de Vendat, près de Saint-Pourçain dans l'Allier, à cent kilomètres de là. La description du site est si fidèle que la vue d'une simple carte postale suffit à l'attester.

En ce qui concerne le récit des événements historiques, ce qui est l'essentiel, celui-ci est exactement confirmé par les documents contemporains. La répartition des hommes et les dépenses de l'expédition entreprise par Guillaume Le Bouteiller, chambellan du roi et sénéchal de Limousin, est conforme à ce qu'indiquent les lettres patentes données à Clermont le 27 juillet 1390, lettres conservées aux archives de la ville de Riom et publiées en 1840 dans les *Tablettes historiques de l'Auvergne* de Bouillet; aux mentions du registre criminel du Châtelet de Paris contenant le procès d'Aimerigot Marchès, conservé aux Archives nationales (Y. 10531) ; enfin à plusieurs pièces émanant d'un des seigneurs cités par Froissart, pièces figurant au Cabinet des titres de la Bibliothèque nationale. Plus que ne le pensait Lanson, Froissart avait souci des documents d'archives. Il rapporte lui-même qu'il eut copie de plusieurs chartes par les registres de la chancellerie des rois de France et d'Angleterre, et il a prouvé ses dires par l'insertion dans son texte de plusieurs d'entre elles *in extenso*, ce qui interrompt fâcheusement la narration. Il n'est pas coutume, même chez les historiens les plus férus de références, d'introduire dans leur texte leurs pièces justificatives. Froissart prenait donc, non seulement des notes, mais des copies de pièces essentielles qu'on lui communiquait, comme on fait de nos jours à l'égard des journalistes diplomatiques accrédités. Le récit de la prise du château de la Roche-Vendeix, de la capture d'Aimerigot, de sa condamnation et de son exécution, concorde absolument avec le registre criminel du Châtelet de Paris.

Il résulte de l'étude critique fort érudite et minutieuse à laquelle s'est livré M. André Artonne sur un épisode donné des Chroniques de Froissart, que cet auteur s'est tiré avec honneur de la confron-

tation de son témoignage avec des documents contemporains très divers. Les deux seules erreurs relevées ne portent que sur des points secondaires. Si la transcription des noms de personnes et de lieux se révèle fantaisiste, et suit les règles d'une phonétique arbitraire, c'est là un défaut général de l'époque, défaut dont les documents officiels apportent autant d'exemples que les chroniques. En se bornant à l'épisode considéré, ce qui a la valeur d'un coup de sonde, il apparaît que Froissart est plus digne de foi que les jugements tranchants rapportés plus haut ne le laisseraient croire. En présence d'une source narrative, il est de bonne méthode de la confronter, quand on le peut, avec des documents d'archives, mais il est aussi peu raisonnable d'en rejeter par principe le témoignage que de lui accorder une confiance aveugle. Il n'est pas plus recommandé de conclure d'une erreur sur un point précis à la fausseté du reste du récit, et de contester la valeur d'une information sans preuves formelles de son inexactitude. N'eût-il pas été plus sage, par exemple, avant de chercher des identifications hasardées pour le site du château de la Roche-Vendeix, d'examiner de près le texte du chroniqueur? N'est-il pas naturel, quand on considère un texte, de faire le départ entre ce que l'auteur rapporte comme le connaissant, de ce dont il parle par ouï-dire, ou d'après ce qu'il croit? Il faut savoir se maintenir à égale distance de la crédulité et du scepticisme systématique. De tout ce qui précède, semble résulter qu'on peut accorder à Froissart, en dépit de ses hauts détracteurs, une valeur réelle d'historien.

M. Robert Fawtier qui avait « introduit » cette intéressante communication, c'est-à-dire qui en était en quelque sorte le répondant auprès de l'Académie, crut devoir épiloguer sur ce qu'avait établi son auteur. Il se leva, selon son habitude, comme pour donner plus de poids à ses propos, et vanta les mérites des chroniques, ces témoignages vivants qu'il opposa à ceux, froids et secs, des documents d'archives. Il rappela la vogue des chroniqueurs, au début du XIXe siècle, et l'injuste décri dans lequel il lui semblait qu'ils étaient tombés depuis, et l'on ne pouvait que s'associer à ses regrets. Mais emporté par son élan, il passa allégrement la mesure en entreprenant de démontrer que l'exploitation de pièces d'archives peut être génératrice de graves erreurs. L'exemple triomphalement proposé était si singulier, si peu pertinent, qu'on se regardait autour de lui d'un air déconcerté. Un membre de l'assemblée entreprit de lui démontrer avec courtoisie que qui veut trop prouver ne prouve rien, et M. André Artonne, un peu gêné, songeait sans doute qu'il s'était évertué à la

prudence et à la mesure pendant trois quarts d'heure, sans espoir de faire école, du moins auprès de son « introducteur ».

Robert Laulan.

NATURE

LE COMPLEXE DE DONOGOO. — Cette fable de Donogoo-Tonka, de Jules Romains, d'abord contée par lui en roman, puis adaptée à la scène, et que le Théâtre Français a mise récemment à son répertoire, m'a fait repenser aux « cas » analogues de cités-champignons, de colonies-éclairs, dont se jalonne l'histoire des humains. Il est constant que la soif d'expansion, d'évasion, qui sommeille au fond de chacun de nous, contenue à grand'peine par la contrainte sociale, cède de temps en temps au bouillonnement intérieur : la soupape de sûreté fonctionne; elle s'appelle tantôt Donogoo-Tonka, tantôt la république de Libéria, ou l'Etat des Mormons, ou de bien d'autres noms qui désignent tous une même catégorie de phénomènes. La Nature se venge ici, sur le plan collectif, de ses lois méconnues, de ses frontières violées, de son cadre perpétuellement rompu; elle insuffle soudain à tout un groupe d'êtres vivants, comme elle le fait pour les animaux migrateurs, une psychose de fuite, fuite tout à la fois dans l'espace et dans l'incorporel. Sur un point quelconque du globe, en tout cas éloigné des centres habités, se cristallise un mystérieux pôle attractif vers quoi tendent, à l'image de l'aiguille aimantée, d'abord un désir parfois isolé, puis plusieurs, puis une foule. L'élan grégaire se propage : Donogoo-Tonka, née des circonvolutions sclérosées d'un vieux savant, prend avec le réel un contact inattendu. La Nature oubliée vient de rafraîchir la mémoire aux hommes!

Un article de M. François Mauriac, paru dans le « Figaro » en novembre dernier, je crois, dénude d'un bistouri sagace les racines de ces poussées. Il nous y montre en raccourci, comme un prototype de vie fabriquée, le Paris des lettres, des arts, du théâtre, de l'écran, des festivals, des réceptions, des dîners, des prix Goncourt, Fémina et autres, ce monde artificiel en marge du vrai, à la fois rayonnant et écrasant pour ses acteurs, qui se grisent de leur propre puissance en même temps qu'elle les dévore. Et la conclusion de M. Mauriac est un grand soupir de lassitude, où passe une évocation — envieuse, eh oui! — des gens de la campagne, ceux qui ne lisent pas de livres, qui ignorent l'invasion

de l'imprimé, soupçonnent à peine la peinture et la musique, et, le soir, « assis devant leur porte, leurs pauvres mains noueuses en repos sur les genoux, devinent rien qu'à l'odeur du vent de quel côté il souffle ».

Il soufflait de l'Est, le vent, pour ceux qui rêvèrent la république de Libéria et partirent d'Amérique en direction du continent africain. Belle histoire qui n'a sans doute pas la gloire coûteuse de s'être échafaudée siècle à siècle, comme celle des nations du Vieux Monde. Mais c'est justement cette formation spontanée, ce surgissement des profondeurs de l'hérédité qui la rend exaltante du point de vue de la biologie sociale. Le Libéria est né d'une notion qui dans la Nature représente un fait, mais est encore chez l'Homme restée à l'état de concept : la Liberté. En 1820, une poignée de citoyens de la jeune Amérique, imbus de la généreuse philosophie du siècle précédent, décident avec quelques noirs d'élite de donner aux hommes de couleur affranchis un coin de la Terre, pour qu'ils y soient chez eux, y vivent entre eux, et démontrent à l'univers civilisé que leur race vaut bien les autres.

C'est une partie de la côte occidentale d'Afrique qu'on choisit, un peu au-dessus de l'équateur, en un point où dès le XIVe siècle des navires venus de Dieppe en France établirent leurs premières « loges » ou comptoirs. C'était alors la Côte des Graines ou Côte du Poivre. Les lointaines convoitises s'attisaient encore de ce mirage des « épices » qui marcha si longtemps de pair avec celui de l'or et de l'ivoire. Les Dieppois donnèrent à leurs escales sur le sol de la future Libéria des noms qui rappelaient leur pays natal : on chargeait le poivre au Grand Dieppe, devenu Manna, à l'embouchure de la rivière Cestos, et il y avait aussi le Petit Dieppe, le Petit Paris, et le Grand Paris. Toutes désignations qui ont disparu.

Les membres de la Société américaine de colonisation, fondateurs de la république de Libéria, envoyèrent d'abord leurs pionniers, en 1821, dans l'île Sherboro, à proximité de la côte. Une lourde mortalité, due au climat, fit échouer cette première tentative. On la reprit l'année suivante, sur le sol ferme cette fois, à l'emplacement actuel de Monrovia, et la persévérance des occupants fut récompensée. Fondée la capitale, on lui ménagea vite un espace vital, par des achats de terres aux chefs des tribus aborigènes qui détenaient le pays; quelques expéditions militaires achevèrent la soumission des « sauvages », relégués dans l'intérieur, d'ailleurs encore mal connu même aujourd'hui, avec ses vastes forêts et ses marécages.

Dès 1839 la Société américaine de colonisation donnait au

nouvel Etat une constitution, une religion officielle, et en 1847 le chœur des nations de l'Ancien Continent et du Nouveau Monde bénissait la proclamation d'indépendance de cette cadette, aujourd'hui pourvue, comme toute république qui se respecte, de sa Chambre et de son Sénat, et qui a, en ce moment même, ses représentants noirs à la session de l'O. N. U. à Paris.

Voilà un remarquable exemple du complexe de Donogoo sur le plan pratique. Celui des Mormons ne l'est pas moins, qui s'appuie sur un germe mystique. Un roman de Pierre Benoit a pour thème cette épopée : Joe Smith, le prophète de la nouvelle foi, conduit par un ange, découvre en 1826 des plaques portant gravés en signes mystérieux les versets de la « Bible d'Or », guide de vie intérieure et extérieure, dicté du ciel en des temps fabuleux, et qui dormait dans la terre. Joe Smith, par un don surnaturel, les déchiffre, commence son évangélisation, baptise, groupe, entraîne, et peu après l'on peut contempler, loin dans le Far West, une cité de wagons tout illuminée de la flamme de son Dieu révolutionnaire, en butte d'un côté aux tracasseries du pouvoir central, de l'autre aux attaques des Peaux-Rouges et de leurs alliés. En 1844, Smith connaît le martyre : il est lynché. Son successeur, Brigham Young, décide une émigration plus lointaine encore, derrière les Montagnes Rocheuses. C'est à pied, par étapes, en pèlerinage, qu'on gagne la Terre Promise, l'emplacement de la Nouvelle Sion. Le voici, voici le Grand Lac Salé, le Jourdain, le désert de sable où soufflent sans obstacle tous les vents de l'esprit. Irrigation, défrichage, culture. Quelques années plus tard, Salt Lake City s'érigeait, dont les buildings rivalisent maintenant avec ceux de Broadway.

Et pour citer un cas plus proche de nous, M. Roger Gouze, missionnaire de l'Alliance Française, ne nous parlait-il pas, dans des *Images argentines* parues récemment en ces pages mêmes du « Mercure », d'une petite ville, Pigüé, fondée là-bas, voici une cinquantaine d'années, par quelques Aveyronnais? Les Aveyronnais se sont mariés, ont crû et multiplié : à présent l'Aveyron et l'Argentine mêlent leurs globules dans le sang de ces immigrés, en attendant peut-être qu'un jour leur descendance, remordue à son tour de la même nostalgie, du même complexe de l'horizon, s'en aille semer en quelque coin perdu de cette planète — ou d'une autre! — le germe d'un Donogoo de plus.

Ainsi secouent leurs chaînes, au cours du temps, les esclaves que torture la sensation héréditaire d'un exil, l'exil d'un Paradis perdu, où la Matière garde ses particules en équilibre, sans qu'aucun laboratoire, aucune usine atomique s'emploie à les dissocier;

où les éléments connaissent toute leur stabilité, où le monde animal, végétal, libre dans son cadre de discipline, remplit sa tâche de vivre, répond aux ordres de la pensée organisatrice, et puise en son existence même les raisons de ne rien vouloir au-delà.

Maladie de l'horizon, liée spécifiquement à l'inquiétude humaine. Toute créature qui n'est pas l'Homme continue à jouir de son Paradis terrestre. Que ce soit un bien ou un mal, elle n'a pas besoin de s'inventer des Donogoo-Tonka!

Marcel Roland.

SOCIETES SAVANTES DE PROVINCE

AUTOUR DE BALZAC. — Il eût été inconcevable que les Sociétés savantes du pays tourangeau ne consacrassent pas à Balzac, en ces années anniversaires, quelques pages de leurs publications. La Société archéologique de Touraine qui tient ses assises dans le bel hôtel de la place Foire le Roy n'y a pas manqué et ce n'est pas moins de deux savoureux *Balzaciana* qu'elle nous révèle et que le chroniqueur du *Mercure*, à son tour, a le devoir de noter et de signaler à ses lecteurs.

La première de ces études pourrait paraître d'un intérêt assez mince. Elle a trait au frère aîné d'Honoré de Balzac, Louis-Daniel, qui ne vécut qu'un mois et deux jours. Beau sujet de recherches en vérité et l'on pourrait légitimement se demander s'il valait que, pour lui, M. Horace Hennion se soit penché sur les poussiéreux registres d'état civil de la ville de Tours. Et pourtant l'enquête n'était pas inutile, comme on va le voir : elle permet de rectifier une affirmation, un peu légère, lancée par plusieurs biographes d'Honoré et, en particulier, par l'un des plus récents : Stefan Zweig.

Or donc, ce pauvre petit Daniel naquit à Tours le 1er Prairial An VI (20 mai 1798), un an, jour pour jour, avant Honoré. Il fut déclaré le lendemain par son père, le citoyen Bernard-François Balzac, propriétaire, demeurant rue de l'Armée-d'Italie (aujourd'hui rue Nationale, mais l'on sait que la maison des Balzac a été détruite en juin 1940), en présence de sa cousine, Michelle-Victoire Sallambier et de la veuve d'un drapier nommée Jeanne Vaillant, lesquelles signèrent avec le père sur le registre de l'état civil.

Un mois plus tard, mention était pareillement faite du décès : « ... Louis-Daniel Balzac, fils du citoyen Bernard-François Balzac

propriétaire, et de la citoyenne Anne-Charlotte-Laure Sallambier, son épouse, est décédé de ce jour à six heures du matin. » L'acte est daté du 4 Messidor An VI de la République française (22 juin 1798).

Mais l'intérêt de ces actes réside dans une annotation marginale que M. Hennion n'a pas manqué de relever. En marge de l'acte de naissance est en effet portée l'indication suivante : *nourri par la mère.* Les officiers de l'état civil avaient en effet obligation d'indiquer si le nouveau-né était, ou non, nourri du lait maternel. Tel fut le sort de Louis-Daniel, et qui ne lui réussit pas, puisqu'un mois après il décédait. Laure de Surville, en son récit de la Vie de Balzac, l'avait d'ailleurs expressément observé : « Ma mère avait perdu son premier enfant en voulant l'allaiter. »

Et voici pourquoi, quand, un an plus tard naquit Honoré, il fut immédiatement confié aux soins d'une nourrice étrangère. L'acte d'état civil l'indique encore avec netteté. La mention marginale porte en effet : N. P. E., qui signifie « nourri par étrangère ». On sait par ailleurs que cette nourrice, qui habitait au Portillon, dans la commune de Saint-Cyr-sur-Loire près de Tours, solide et belle si l'on en croit les souvenirs de Laure, était la femme d'un gendarme. C'est bien au lait de cette aimable Portillonne qu'Honoré dut sa robuste constitution.

Mais on voit combien fut injuste Stefan Zweig en accusant la mère de Balzac d'une indifférence monstrueuse, presque de répulsion à l'égard de son enfant : « A peine a-t-elle mis son fils au monde — elle est encore sur son lit d'accouchée — qu'elle l'éloigne de la maison comme un lépreux. »

Ce tableau tragique, il est dû à la seule imagination du romancier qui le crée. La réalité est entièrement différente. C'est le devoir des historiens de la rétablir. Les causes de l'éloignement d'Honoré sont beaucoup plus simples. On le mit en nourrice pour lui épargner le sort malheureux de son frère aîné. Les parents de Balzac agissaient avec sagesse en lui refusant le lait maternel. M. Horace Hennion n'a point fait œuvre inutile en nous révélant ce détail qui éclaircit la toute première enfance de Balzac.

C'est au pensionnat dans lequel le jeune Balzac apprit le rudiment, avant le collège de Vendôme, que M. J. E. Weelen consacre une étude du même fascicule, étude résumée seulement, le texte intégral en ayant été réservé pour une autre publication. M. J. E. Weelen est un érudit et un lettré qui, dans ses recherches, a souvent la main heureuse. Les lecteurs du *Mercure* en auront

prochainement la preuve. Balzacien fervent, il connaît l'œuvre de Balzac autant (sinon mieux) que les meilleurs exégètes. Il n'ignorait donc pas que la petite pension de la ville de Tours où Félix de Vandenesse, héros du *Lys dans la Vallée*, était conduit chaque jour n'était autre que celle-là même que Balzac fréquenta. Il en a retrouvé le dossier. Il en a reconstitué l'atmosphère. Et tous ces renseignements lui ont permis d'écrire une notice fort savoureuse.

La pension Le Guay qui était située rue de la Scellerie à Tours avait bonne réputation. Son directeur, Pierre-Jean-Simon Le Guay, avait été précepteur avant la Révolution. Il en était de même de la plupart des maîtres qui l'entouraient. M. Weelen nous présente chacun d'eux, « honnêtes gens remplissant leur devoir avec exactitude ». Il nous introduit dans le pensionnat lui-même, au milieu d'élèves : ceux-ci appartenaient à des classes sociales assez différentes : fils de fonctionnaires, de commerçants, enfants de propriétaires terriens. Nous sommes en 1804. Le brassage opéré par la Révolution n'est pas encore dissipé.

Sous le nom de Félix de Vandenesse, Balzac nous a fait, sur les humiliations qu'il eut à souffrir dans cette pension Le Guay, des confidences d'un caractère nettement autobiographique : demi-pensionnaire, il emportait dans un petit panier peu fourni son repas de la journée. Il regardait, d'un œil d'envie, « ces délicieux rillons de Tours qui formaient l'élément principal » du repas de ses camarades. Et ceux-ci s'apercevaient bien des regrets d'Honoré. Cet âge est sans pitié. En venant lui mettre sous le nez ces excellentes charcuteries dont il ne pouvait goûter que l'odeur, et tandis qu'il se contentait de fromages d'Olivet et de fruits secs : « *Tu n'as donc pas de quoi?* » lui demandaient goguenards les autres élèves. « *Ce contraste entre mon abandon et le bonheur des autres*, ajoute Balzac, toujours par la voix de son héros — mais nous ne sommes pas obligés de le prendre exactement au pied de la lettre —, *a souillé les roses de mon enfance et flétri ma verdoyante jeunesse...* »

Il est bien vrai que les humiliations de l'enfance sont celles qui s'impriment le plus profondément dans l'âme. Même si Balzac a un peu poussé au tragique le tableau, il n'a pas tout inventé. Il a sûrement ressenti ce désespoir enfantin qui accable un cœur sensible. Et c'est peut-être le souvenir le plus durable qu'il a gardé de la pension Le Guay. Il y a aussi appris à lire. Je suis moins sûr que M. Weelen de l'importance que cette toute première éducation a pu avoir sur la formation du génie de Balzac. Je ne crois pas du tout « que les lignes de la figure morale

d'un individu soient toutes tracées autour de la septième année ». M'est avis au contraire que l'influence exercée par nos premiers maîtres est assez mince. N'oublions pas que Balzac quitta la pension Le Guay pour le collège de Vendôme à l'âge de sept ans. Un caractère ne se forme qu'après ce stade de l'enfance. Et sans doute M. Le Guay ou M. Docque, ou ce bon abbé La Berge, ancien religieux, chanoine de Saint-Martin et aumônier du pensionnat (dont le nom est passé sans aucune modification dans le *Lys*) ont-ils eu leur part d'influence sur Balzac. Ils lui ont permis d'acquérir cette tournure d'esprit tourangelle, ces « tourangelismes » qui ensoleillent toute la *Comédie humaine*. Après tout, cela n'est pas si mal...

LES TITRES MEDICAUX DE RABELAIS. — Suivons le fil de l'eau. A Angers, la vieille Académie des Belles-Lettres que Louis XIV fonda en 1685 publie un volume de Mémoires rempli d'études intéressantes. Nous retiendrons seulement celle que M. le Docteur Boquel consacre aux titres médicaux de Rabelais. Les Tourangeaux ne seront point jaloux de cet emprunt. Rabelais est de Chinon, mais son grand-oncle Frappin habitait à Angers sur le « tartre Saint-Laurent » où il tenait auberge réputée. Le jeune François y vint souvent en sa jeunesse. Précisément, le docteur Boquel se demande si Rabelais n'a pas suivi les cours des doctes régents de la Faculté de Médecine d'Angers, participé aux exercices pratiques qui se déroulaient à l'Hôpital Saint-Jean, à deux pas de là.

Comme tous les médecins, le Docteur Boquel a en effet été frappé de l'étrangeté de la carrière médicale de Rabelais. Bien avant 1530, époque de son immatriculation à Montpellier, il avait donné des preuves de connaissances médicales non seulement théoriques, mais pratiques. Il n'est reçu docteur de Montpellier qu'en 1537. Or, dès 1532, il est nommé médecin de l'Hôtel-Dieu de Lyon (et ce n'est point faute de candidats, puisque après son départ, trois docteurs postuleront sa charge). Enfin en 1536 — un an avant l'octroi du bonnet carré — le pape Paul III dans l'indult qui relève Rabelais d'apostasie le qualifie nettement de licencié et de docteur. La chancellerie pontificale n'a pas accoutumé de décerner des titres à la légère.

Ayant étudié le mécanisme de collation des grades et d'exercice de la médecine en France au début du seizième siècle, le docteur Boquel observe que Rabelais a très bien pu obtenir ses titres médicaux devant une autre Faculté que celle de Montpellier

— ce qui expliquerait l'étendue de ses connaissances quand il se présenta devant celle-ci — ou tout au moins la délivrance de lettres testimoniales constatant qu'il avait suivi les cours d'une Faculté. Il suggère que c'est à Angers vers 1515-1518 que Rabelais aurait acquis sa science. Angers était une ville peu éloignée de Chinon. Il possédait des parents. La Faculté était renommée. Nous ne pouvons suivre le docteur Boquel dans toute sa démonstration. Il conduit Rabelais d'Angers à Fontenay-le-Comte, puis à Poitiers. Bien sûr, il ne s'agit que d'hypothèses, mais séduisantes, et concordantes. Un méchant bout de document ferait bien mieux notre affaire. N'empêche que l'étude du docteur Boquel est suggestive et originale. Elle ouvre des horizons nouveaux sur l'adolescence de Rabelais.

Jacques Levron.

Portrait d'une ville. — Passons de l'Anjou en Haute-Bretagne. La Société archéologique d'Ille-et-Vilaine a fêté en 1946 le centenaire de sa fondation, mais le volume de Mémoires qui contient le récit de la cérémonie a paru voici quelques mois seulement. La Société avait eu l'heureuse idée, pour présider ce centenaire, de faire appel à un membre d'honneur, M. William Marçais, éminent spécialiste des langues musulmanes, professeur au Collège de France, qui évoqua dans son discours d'usage des souvenirs de sa ville natale. Et c'est un charmant et très véridique portrait de la ville de Rennes à la fin du siècle dernier qu'il a brossé pour ses auditeurs.

Un tel tableau, pour local qu'il soit, n'intéresse pas exclusivement les habitants de la ville à qui il s'adresse. Il a une valeur exemplaire, car toutes nos villes provinciales, d'importance identique, se ressemblent comme des sœurs. Avec son incisive légèreté, Anatole France en a bien saisi les traits essentiels et en lisant les anecdotes contées avec esprit par M. Marçais, on croit retrouver des pages détachées de *l'Orme du Mail.*

Catégories sociales bien tranchées, la noblesse ne frayant qu'avec la magistrature et la bourgeoisie ignorant le commerce (faire l'épaule rennaise est une expression qui a franchi les bornes de la cité), petit monde des universitaires, de l'armée, étudiants frondeurs, aspects divers de la ville, distractions du dimanche ou de la saison, M. Marçais n'a rien oublié. Il a rappelé qu'au temps de sa jeunesse, un élève du lycée de Rennes maniait des marionnettes et représentait ainsi les aventures « du père Hébé », un de ses professeurs : c'était Alfred Jarry.

La pérennité des mœurs provinciales a quelque chose d'émouvant : vingt-cinq ans après M. Marçais, le signataire de ces lignes, rennais comme lui, éprouvait des impressions toutes semblables. Il a encore dans l'oreille le grincement des tramways de la ville quand, dans les rues étroites, ils tournent à angle droit. De son temps, les étudiants ne chahutaient plus en écoutant la *Favorite,* parce qu'on ne jouait plus cet opéra. Mais ils chahutaient tout de même au théâtre. Et au lycée de Rennes où il a fait toutes ses études, certains de ses maîtres n'avaient perdu ni le souvenir du père Hébert, professeur de physique, ni celui de l'étrange garçon qui l'a immortalisé sous le nom d'Ubu. — J. L.

GAZETTE

Les Lettres Iroquoises. — *Au temps de Voltaire, tous les apôtres n'ont pas la vocation du martyre. Frappez dans l'ombre et cachez votre main. Tel est le mot d'ordre que se transmettent, de bouche à oreille, les frères et amis. Aussi le* XVIIIe *siècle abonde en publications anonymes. Pareille discrétion est vertu peu coutumière dans la république des lettres. Un esprit non prévenu serait même tenté de reconnaître en cette occasion les touchantes marques de l'humilité chrétienne. Mais quand on a cherché en vain, aux premières et dernières pages du livre, l'approbation des censeurs et le privilège royal, le doute n'est guère permis. On a sous les yeux l'œuvre d'un adepte des philosophes, bien plus soucieux d'éclairer les peuples avec le flambeau de la raison que d'auréoler son front méditatif d'une gloire compromettante. Ainsi l'auteur clandestin des deux tomes de* Lettres iroquoises, *publiées en* 1752 *« à Irocopolis, chez les Vénérables », se révèle bientôt comme un fier mécréant. Les bibliographes, qui ont préservé sa mémoire, découvrent sous son masque exotique le capucin Maubert de Gouvest. Capucin défroqué, cela s'entend. Et même par deux fois défroqué. D'où la furieuse rage qu'il déploie pour répandre son venin de relaps hérétique.*

Usant d'un artifice commode, dont nul lecteur ne risque d'être dupe, Maubert de Gouvest s'est déguisé en Peau-Rouge, pour déterrer la hache de guerre et par bonds furibonds mener la danse du scalp devant ses anciens coreligionnaires qu'il cloue au poteau de torture. Comme la mode du siècle exige qu'un écrit satirique se présente sous l'aspect d'une fiction romanesque, l'auteur des Lettres iroquoises *s'efforce d'entraîner son public par une intrigue alléchante. La fable qu'il imagine est d'ailleurs des plus simples. En ce temps-là, les enfants des déserts vivaient heureux sous la protection du Grand Esprit, parce qu'ils avaient su conserver la candeur des âges primitifs. Sous ces climats fortunés, « toute la terre est en commun ». Les hommes échangent librement leurs épouses. Et les petits garçons s'accouplent avec leurs jeunes sœurs dans la hutte familiale. Au jour des repas funèbres, l'assistance impassible, après avoir dévoré ses larmes, partage les membres du défunt pour épargner à la dépouille vénérée l'insulte des bêtes puantes. En revanche, l'autorité des anciens sages interdit aux Iroquois de*

manger la chair des Européens « de peur d'en être infectés ». A ce précepte d'hygiène sacrée, comparable aux divins commandements du Lévitique, on reconnaît sans peine la sollicitude du Grand Esprit qui veille sur les vases d'élection.

Mais les chefs responsables du peuple iroquois résistent mal à la contagion des idées nouvelles. Au risque de mettre en péril les traditions ancestrales dans les « heureuses retraites où la vertu habite », ils se proposent d'établir des relations culturelles avec les capitales étrangères. Igli, leur chargé de mission, est un brillant linguiste qui apprit le français en « six lunes ». Après avoir déposé au garde-meuble national son panache de plumes d'aigle, il s'embarque pour l'Europe et bientôt il aborde sans dommage aux rives lointaines. Plein de zèle, il commence son enquête par l'étude directe des produits de notre terroir. Les premiers rapports qu'il adresse à ses compatriotes traduisent un enthousiasme de bon aloi. Parlant des Français, Igli déclare : « Quand j'ai bu de leurs liqueurs divines, je crois être avec le Grand-Esprit. » A la suite d'une de ces extases mystiques, il lui arrive même de prendre les statues des jardins du Roi pour des esclaves endormis. Afin de le dégriser, les Parisiens compatissants l'amènent dans l'atelier d'un sculpteur. Mais Igli refuse de se laisser convaincre. En effet, si le scepticisme à la française s'éveille en lui, son esprit critique encore mal orienté l'enfonce dans l'erreur. « Tout étranger que je suis, proclame-t-il avec dignité, je sais comment se font les figures humaines; et mes enfants ne se sont pas faits à coups de massue ni par un instrument de fer. » Pour grossir ses dossiers, le chargé de mission se penche ensuite sur les problèmes de la démographie. Les subsides du gouvernement iroquois lui permettent de serrer la question de près. « Moyennant un sac d'or », il partage la couche féconde d'une adorable Parisienne, dont il peut dire : « C'est le Soleil et la Lune rassemblés entre mes bras! » Malheureusement un retard de la valise diplomatique le laisse soudain sans ressources. Pour nourrir quatre bâtards et entretenir une maîtresse qu'assiègent les greluchons, Igli est contraint de donner en présence du Tout-Paris un récital de danses indiennes. En cette circonstance, l'Iroquois, revenu à l'état de nature, supplée l'absence de costume par de larges bandes de peinture éclatante qui s'étalent sur tout son corps. L'âme pleine de mélancolie, il enchante sa douleur en tournant ses regards vers les plus jolies filles de l'assemblée. Alors, écrit-il, « jamais l'amour n'excite chez moi ses traits, que je ne remarque chez elles, je ne sais comment, des yeux plus attentifs sur les mouvements naturels de l'humanité, qu'on leur cache ici avec un grand soin. » Désormais Igli n'est plus dupe de la pudeur empruntée dont se piquent les femmes d'Europe. Cette décente froideur qu'elles affectent en public leur est imposée par les préceptes de la civilité mondaine, qui répriment la manifestation spontanée d'un penchant légitime et favorisent un vice affreux, l'hypocrisie, dont le nom même est inconnu chez les peuples de l'Amérique.

Désabusé des charmes de la civilisation, le bon sauvage dénonce les contraintes sociales, qui troublent les sages desseins du Grand Esprit et rendent vaine la sollicitude qu'il portait à l'espèce humaine. Partout, à la cour comme à la ville, Igli retrouve le mensonge le plus effronté. En particulier, le célibat des prêtres lui semble un défi à la nature; et il refuse de prendre au sérieux leur vœu de chasteté. Dès qu'un infortuné porteur de soutane se profile à l'horizon, il l'accuse aussitôt de fornications secrètes. « Ces sacrificateurs, dit-il, ont plus de femmes que le reste du peuple. » Comme Igli reçoit les confidences du capucin Maubert de Gouvest, il n'hésite point à proclamer aussi que le froc crasseux des ordres mendiants n'est pas un obstacle aux bonnes fortunes; bien mieux, « ces habits rudes excite la volupté plus que les plus brillants. » L'auteur des Lettres iroquoises introduit même son protégé dans un couvent de nonnains et il le guide aisément dans ce « sérail de l'enfant Jésus » dont naguère il connut les détours. Providentielle initiative, puisque l'Iroquois arrive à temps pour sauver une âme. En effet, Igli parvient à réconforter une jeune religieuse qui se mourait d'angoisse, à la pensée du mystérieux Serpent, auquel succomba la mère du genre humain. « Ne t'en effraie pas, lui dis-je, belle chrétienne; ton Serpent est honnête créature. L'as-tu vu? ajoutai-je. — Non, Jésus! Iroquois, je ne l'ai vu de ma vie. — Veux-tu que je te le fasse voir? Veux-tu faire amitié avec lui? » La vierge cloîtrée soupçonne d'abord quelque sortilège à la mode indienne. Mais les prouesses authentiques du charmeur de serpent lui font connaître assez qu'on ne songe pas à surprendre sa religion. « Elle en rougit; elle n'en rougit plus. Le Serpent la fit rire, tout diabolique qu'il était; et la belle soupira. » Tout l'épisode est significatif à souhait. Cependant qu'il offre un exemple caractéristique du ton désinvolte des conteurs du siècle, il laisse pressentir aussi la méthode très personnelle dont use l'auteur des Lettres iroquoises pour interpréter les mythes chrétiens.

L'ex-capucin Maubert de Gouvest, qui conserve toujours un faible pour les gaudrioles de moine en goguette, étend ses plaisanteries jusqu'au domaine de l'au-delà. La félicité éternelle des élus lui semble fort divertissante, soit qu'ils voltigent dans l'empyrée ou qu'ils suivent en procession l'Agneau divin. Pour évoquer l'existence habituelle des âmes immortelles, revêtues de corps glorieux, il se dépense en propos salaces. A son avis, comme la pudeur des vierges doit être respectée, Dieu attache certainement autour de la taille des bienheureux de « petits tabliers de gloire » qui épargneront ainsi les spectacles immodestes. D'autre part, le devoir conjugal étant un acte pieux, sanctionné par le Sacrement du mariage, les époux réunis au ciel continueront durant l'éternité leur tâche sacrée. Mais le silence sera de rigueur, pendant toute la durée du congrès. Défense d'exprimer son enthousiasme par des paroles émues ou des cris de joie. Car « Dieu ne s'entendrait plus tonner, si les femmes s'y mettaient. » En ce qui touche l'Enfer, les témoignages des auteurs

inspirés sont d'une telle discordance qu'on risque d'y perdre son hébreu. Les uns le veulent bien chaud, les autres le préfèrent glacé. Bref, il y en a pour tous les goûts; et chaque fidèle peut imaginer, à la mesure de ses préoccupations favorites, les supplices qu'il réserve aux mécréants de son quartier. C'est pourquoi on accueille sans étonnement la malédiction que le médecin dévot lance contre sa clientèle récalcitrante : « Ceux qui se moquent de notre révérende Faculté auront toute l'éternité dans l'Enfer de l'émétique au corps et des apothicaires au cul. » Effroyable destinée, dont la passion de Monsieur de Pourceaugnac présente dès ce monde un édifiant figuratif.

Afin de tenir le lecteur en appétit, Maubert de Gouvest assaisonne l'Histoire sainte à la sauce piquante. Comme on devait s'y attendre, l'Iroquois refuse d'admettre « qu'une fille juive accoucha jadis d'un enfant pour avoir entendu parler un ange ». Parbleu, il sait trop bien que « les enfants ne s'introduisent pas par l'oreille ». Aussi, tout en rappelant au passage le commerce mystique du R. P. Girard et de la belle Cadière, Igli adopte la tradition des rabbins, qui dénonce comme responsable du miracle le galant Barpanther, un jeune Hébreu passé maitre en tours de gobelets. Ces antiques gaillardises manquent assurément d'imprévu. Mais, dans la pensée de l'audacieux défroqué, ce ne sont là que petits jeux ordinaires, camouflets innocents, assauts à fleuret moucheté. Lorsque l'auteur des Lettres iroquoises *s'attaque vraiment au problème de la divinité du Christ, il puise à pleines mains dans l'arsenal théologique. Il allègue l'Evangile selon saint Jean et l'Epitre aux Colossiens, saint Athanase et Denys d'Alexandrie, Hermès Trismégiste et le concile de Nicée. Pour le coup, nous en tenons. Naguère Igli, soutenu par la seule « révélation de la Nature », méprisait la scolastique et il opposait aux controverses d'insolentes rebuffades : « Va voir le Pontife Souverain de Rome, s'il te donnera à téter? ». Maintenant il a lu l'Ecriture et les Pères; il déchiffre le latin et le grec; l'hébreu même ne lui est plus étranger. Soumis à un tel régime, il devient si verbeux que Maubert de Gouvest se voit contraint de l'enfermer à la Bastille pour lui permettre de dogmatiser tout à son aise. Sa dialectique est alors si pressante que, chaque jour, elle laisse quinaud le révérend qui venait l'endoctriner, en lui parlant des attributs de Dieu, des vertus des martyrs ou de la morale évangélique. L'ultime ressource des autorités sera donc de refouler vers le port le plus proche l'indésirable Iroquois, qui regagne enfin son désert. Il était temps. La chrétienté l'a échappé belle.*

HUBERT FABUREAU.

Les « Mémoires » de Benvenuto Cellini. — *M. Henri Martineau nous signale qu'une information récemment parue dans le* Mercure *risque d'induire en erreur. Il s'agit des* Mémoires *de Benvenuto*

Cellini, que les Editions Sulliver ont eu l'excellente idée de publier à nouveau, dans la traduction de Léopold Leclanché. Rien dans le volume — non plus que dans le Mercure *— n'indique que la traduction de Leclanché date de plus d'un siècle, puisqu'elle a paru pour la première fois en* 1847.

Elle n'est d'ailleurs pas acceptée sans réserves par les spécialistes. Ainsi M. Maurice Beaufreton, traducteur lui-même et annotateur de la Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même *(Crès,* 1922), *écrivait dans son introduction, à propos de celui qu'il appelait, « le bon Leclanché » : « Il a doté les phrases inachevées des mots essentiels qui leur manquaient; il a supprimé par contre les redondances et atténué les grossièretés; il a réparé dans toute la mesure du possible le désordre du plan, en transposant des phrases assurément mal placées. Benvenuto, ainsi accommodé, regagne en clarté ce qu'il perd en exactitude. Leclanché nous a donné la plus agréable des adaptations. »*

Conclusion de M. Henri Martineau : « Ne croyez-vous pas que ce serait d'un bon usage en librairie d'indiquer pour un ouvrage de cette sorte si on donne une réédition, ou une version nouvelle? »

Au Mercure de France. — *Le nouveau roman de Georges Duhamel,* Cri des Profondeurs, *annoncé dans la* Bibliographie de la France *du* 30 *novembre, a été mis en vente le* 3 *décembre.*

Il en a été tiré 100 *exemplaires sur vélin pur fil des Papeteries Johannot et* 800 *exemplaires sur vélin pur fil des Papeteries de Rives. Tous ces exemplaires sont épuisés.*

Il a été tiré d'autre part 200 *exemplaires sur Japon de France, ornés d'un frontispice de Jean Bruller et réservés aux Sélections « Terres latines ».*

Le nombre et la nature des « grands papiers » sont donc exactement identiques à ceux du Voyage de Patrice Périot, *paru l'an dernier, à la même époque, jour pour jour.*

★

Tempête sur Douarnenez *a paru, rappelons-le, le* 19 *novembre. Dès le* 24 *la* Dépêche du Midi *(Toulouse) rendait compte du nouveau roman d'Henri Queffélec, suivie de près par le* Figaro, *où André Billy lui consacrait, le* 28, *un important article, par le* Canard enchaîné *(*28 *novembre également) et par les* Nouvelles littéraires *(*29 *novembre).*

★

Le Prix Interallié a été décerné le 10 *décembre à Jacques Perret pour son roman* Bande à part *(Gallimard). Le* Mercure *avait publié le* 1er *novembre, sous le titre « Le Rendez-vous de la Grand'Buze »,*

un important fragment du livre. Jacques Perret avait précédemment donné au Mercure *sa nouvelle « Trafic de Chevaux »* (1er *décembre* 1950).

De Julien Gracq, Prix Goncourt malgré lui pour Le Rivage des *Syrtes (José Corti), on a pu lire dans le* Mercure *du* 1er *février* 1951 *« La Sieste en Flandre hollandaise ».*

★

Le 11 *décembre, à Marigny, répétition dite des couturières du nouveau spectacle de Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault :* L'Echange *de Claudel, précédé de* On ne badine pas avec l'amour. *Les éditions du Mercure de France vendent désormais le texte de* L'Echange (*tome III du* Théâtre *de Paul Claudel*) *sous un couvre-livre illustré d'une photo. Celle-ci représente Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault dans une scène du premier acte; elle a été prise par Pierre V. Manevy à l'issue de la répétition des couturières.*



En décembre, Kim *a fait son apparition sur les écrans parisiens (Ermitage, Max-Linder, Olympia). Film en technicolor de la Métro-Goldwyn-Mayer, avec Errol Flynn et Dean Stockwell. Le roman de Kipling d'où est tiré le film est vendu au Mercure sous couvre-livre, illustré de photos du film.*



Couvre-livres illustrés sur Passe-Temps *et sur* Propos d'un Jour *de Paul Léautaud : la photo, en gros plan tout vivant et souriant, est de E. van Moerkerken, d'Amsterdam.*



Désordres, *la pièce en quatre actes d'André Chamson que le* Mercure *a publiée le* 1er *mai et le* 1er *juin* 1947, *sera créée au début de* 1952.

Seront également créés, mais à la radio, les trois actes d'André de Richaud, Alaska, *paru dans les numéros du* 1er *juin, du* 1er *juillet et du* 1er *août* 1951.

Le Directeur-Gérant : PAUL HARTMANN.

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET Cie. – MESNIL (EURE). – 8867 – 1951
Dépôt légal : 1er trimestre 1952.



PRIX
INTERALLIÉ
JACQUES
PERRET
Bande
à part
Du même auteur :
ERNEST LE REBELLE
LE CAPORAL EPINGLÉ
LE VENT DANS LES VOILES
OBJETS PERDUS
LA BÊTE MAHOUSSE
nrf

QUELQUES PUBLICATIONS RÉCENTES

GEORGES CAHEN-SALVATOR

PEIRESC

1580-1637

Un vol. in-8° ill.

Un grand humaniste, ami de RUBENS défenseur de GALILÉE.

JEAN TILD

THÉOPHILE GAUTIER ET SES AMIS

Un vol. in-8° ill.

« Parfait magicien ès-lettres françaises »
BAUDELAIRE

A.-M. GUILLEMIN

VIRGILE

Un vol. in-8° ill.

Clartés nouvelles sur les « mystères » de l'Œuvre.

ROMAIN ROLLAND

HAENDEL

Un vol. in-8° ill.

La seule biographie de l'auteur du « MESSIE ».

ÉMILE FABRE

administrateur honoraire de la Comédie-Française

NOTRE MOLIÈRE

Un vol. in-8°

Vingt-cinq ans au service de l'Illustre Théâtre.

CLAUDE MAURIAC

CONVERSATIONS AVEC ANDRÉ GIDE

Un vol. in-16

Un fidèle ECKERMANN.

ÉDITIONS ALBIN MICHEL



CRITIQUE

REVUE GÉNÉRALE DES PUBLICATIONS FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES

Directeur : GEORGES BATAILLE

CRITIQUE publie des études sur les plus importants ouvrages français et étrangers traitant des questions suivantes : *Littérature, Beaux-Arts, Philosophie, Religion, Histoire, Théorie politique, Sociologie, Économie, Sciences.*

Rédigée par les meilleurs spécialistes, CRITIQUE s'adresse à tous les intellectuels à qui elle apporte chaque mois un condensé fidèle de la culture mondiale.

•

Sommaire du Nº 55 *(Décembre 1951)*

GEORGES BATAILLE	Le Temps de la Révolte : Albert CAMUS
JEAN WAHL	Les Privilèges des Sortilèges : Edith BOISSONAS.
RENÉ LEIBOWITZ	Le dernier Livre d'Arnold Schoenberg.
ALPHONSE DE WAEHLENS	Husserl et la phénoménologie.
JEAN PIEL	Développement économique et Institutions politiques au Moyen-Orient.
MAX ARON	Le Problème de l'Évolution biologique en 1951.

Notes diverses de : Jacques Brenner, Roland Caillois, Jacques Gérard, A.-J. Halpern, Jean Laude, Jean Piel, Andrée Tétry, Eric Weil.

TABLES des numéros 44 à 55 *(janvier à décembre 1951)*

Prix de vente au numéro . . . . **180 frs**

NOUVEAUX TARIFS D'ABONNEMENT	6 mois	1 an
France et Union Française	**1.000 frs**	**1.900 frs**
Étranger	**1.200 frs**	**2.300 frs**

LES ÉDITIONS DE MINUIT

7, rue Bernard-Palissy — PARIS (VIe) — Tél. : LITtré 17-16

MERCVRE DE FRANCE
26, RUE DE CONDÉ — PARIS VIe

Actualité :

La Compagnie Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault joue au Théâtre Marigny

L'ÉCHANGE

de

PAUL CLAUDEL

de l'Académie française

L'Échange, précédé de *La Jeune Fille Violaine* : un volume sous couvre-ivre spécial, illustré d'une photo de Madeleine Renaud et de Jean-Louis Barrault dans leurs rôles :

300 fr.



AUL CLAUDEL.	**Art poétique**	**300** fr.
—	**Connaissance de l'Est**	**300** »
—	**Théâtre I.** *Tête d'Or*, 1re et 2e versions	**300** »
—	**Théâtre II.** *La Ville*, 1re et 2e versions	**300** »
—	**Théâtre III.** *La Jeune Fille Violaine, L'Échange*	**300** »
—	**Théâtre IV.** *Le Repos du Septième Jour, L'Agamemnon d'Eschyle, Vers d'Exil* . .	**300** »
IERRE ANGERS.	**Commentaire à l'"Art poétique" de Claudel,** *avec le texte de l'"Art poétique"*	**360** »

MERCVRE DE FRANCE

26, RUE DE CONDÉ — PARIS (VIe)

GEORGES DUHAMEL

CHRONIQUE DES PASQUIER

Le Notaire du Havre
Le Jardin des Bêtes sauvages
Vue de la Terre promise
La Nuit de la Saint-Jean
Le Désert de Bièvres
Les Maîtres
Cécile parmi nous
Le Combat contre les Ombres
Suzanne et les Jeunes Hommes
La Passion de Joseph Pasquier

Chaque volume est vendu séparément (300 fr.)

LUMIÈRES SUR MA VIE

Inventaire de l'Abîme, 1884-1901
Biographie de mes Fantômes, 1901-1906
Le Temps de la Recherche, 1906-1914
La Pesée des Ames, 1914-1919

Chaque volume est vendu séparément (300 fr.)

VIE ET AVENTURES DE SALAVIN

Confession de Minuit
Deux Hommes
Journal de Salavin
Le Club des Lyonnais
Tel qu'en lui-même

Chaque volume est vendu séparément (300 fr.)

ROMANS

Souvenirs de la Vie du Paradis
La Pierre d'Horeb
La Nuit d'Orage
Le Prince Jaffar
Le Voyage de Patrice Périot

Chaque volume : 300 fr.

ESSAIS ET RÉCITS

Fables de mon Jardin (300 fr.)
Le Bestiaire et l'Herbier (300 fr.)
Consultation aux Pays d'Islam (210 fr.)
La Possession du Monde (300 fr.)
Scènes de la Vie future (300 fr.)
Geographie cordiale de l'Europe
Les Plaisirs et les Jeux (300 fr.)
Chronique des Saisons amères (300 fr.)
Vie des Martyrs (300 fr.)
Civilisation (300 fr.)
Positions françaises (300 fr.)
Lieu d'Asile (210 fr.)
Remarques sur les Mémoires

TYPOGRAPHIE FIRMIN-DIDOT ET C[ie]. — MESNIL (EURE). — 1951